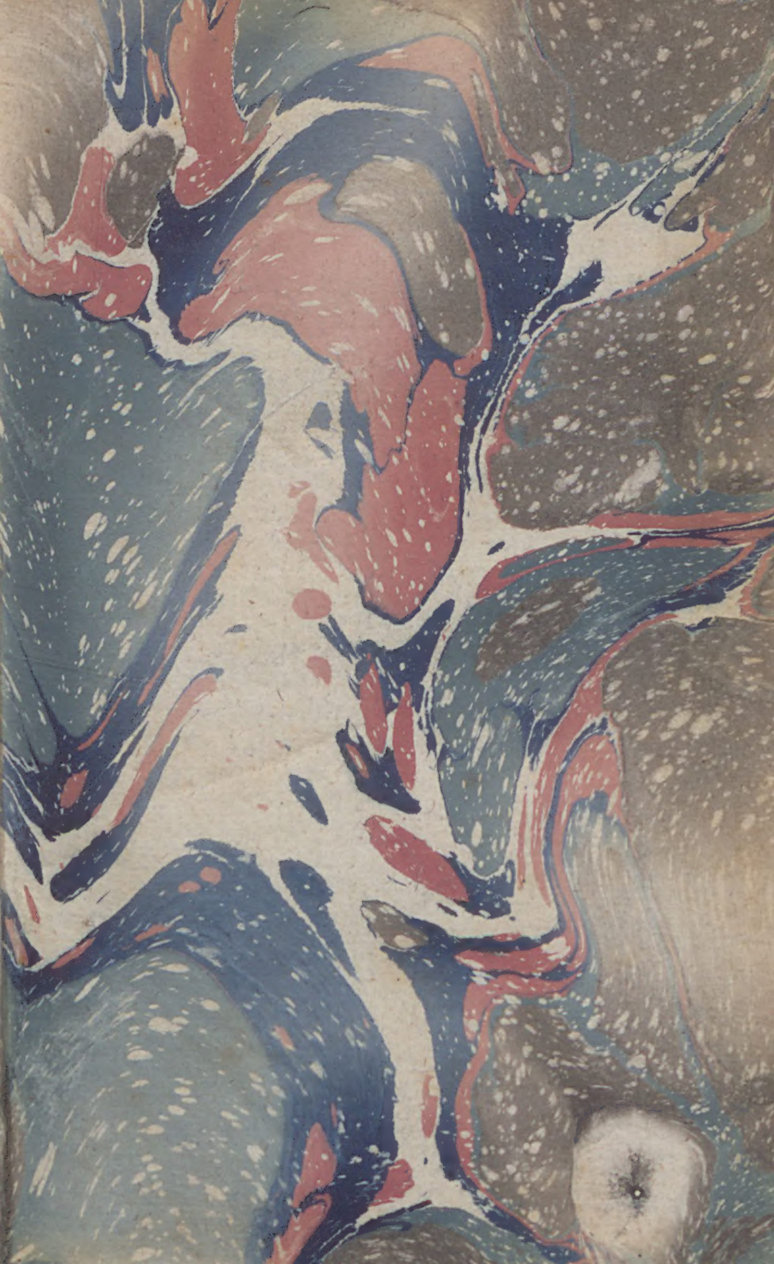






COMPENDIO

DE LAS LECCIONES

SOBRE LA RETORICA Y BELLAS LETRAS

DE HUGO BLAIR

POR D. JOSÉ LUIS MUNARRIZ.

SEGUNDA EDICION.



MADRID
POR IBARRA, IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.
1822.

INDICE.

PARTE PRIMERA.

Principios generales de la Retórica y Bellas Letras.

PARTE SEGUNDA.

Elocuencia, y demas géneros en prosa.

PARTE TERCERA.

Poesia.

CORRECCIONES.

Nota á la pág. 327. *El siglo de Oro* de Balbuena, raro y desconocido de la muchedumbre de los literatos, cuando se hizo la primera edicion de este Compendio, no lo es ya por haberlo publicado la Academia Española en el año pasado de 1821; lo que no se tuvo presente al tirar esta segunda edicion.

Pág.	*Línea.*	*Dice.*	*Léase.*
16...	última.	*entera*, con punto.	sin punto.
55...	última.	tributo.	atributo.
58...	26. . .	todos sus.	todos los.
71...	última.	Luwth.	Lowth.
80...	20. . .	Felipe II.	Felipe III.
81...	última.	1.ª parte. De la. . .	sin punto.
113...	15. . .	*sónito.*	*sónitu.*
125...	12. . .	con él.	en él.
132...	6. . .	Lopez.	Lope.
140...	15. . .	Libro IV.	Libro VI.
178...	última.	*ipsi.*	*ipse.*
247...	10. . .	Preguntando.	Preguntado.
256...	última.	*debat.*	*debeat.*
311...	20. . .	es gran parte. . . .	es en gran parte.
342...	9. . .	siguen en.	siguen un.
361...	5. . .	el lector.	al lector.
370...	25. . .	de locuacidad. . . .	de la locuacidad.
383...	20. . .	los hechizados. . .	los hechiceros.
409...	10. . .	*fluentis* sin punto.	con punto.
Ibid...	14. . .	*Burrhus* con punto.	sin punto.
412...	14. . .	Rewe.	Rowe.

ADVERTENCIA

DE LA PRIMERA EDICION.

El aprecio con que ha recibido el público las Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras de Hugo Blair, es una prueba de que generalmente se prefieren ya entre nosotros las ideas sanas á las áridas nomenclaturas, la filosofía luminosa á los sistemas escolásticos, y el gusto depurado á la indigesta erudicion. Pero todavia falta sembrar tan utiles semillas en el entendimiento y el corazon aun virgenes de los jóvenes. Con este precioso preparativo caminarán en las profesiones, á que se destinen, guiados de una luz siempre pura; darán pasos mas acelerados y seguros; y sin torcerlos á sendas embarazosas é inútiles, llegarán mas pronto, y con mayor caudal de ideas, al fin que se propongan. Los lamentos de los que en edad madura han tenido que desalojar de sus cabezas nociones recibidas en la infancia, les aumentarán el placer de haber evitado por una direccion cuerda los funestos escollos en que otros se han visto á pique de zozobrar, y de ver que sin la pér-

dida de tiempo de tantos otros han correspondido felizmente los frutos á sus afanes.

A este fin nada conducirá tanto como poner al alcanze de la juventud, y exprimir, en un extracto jugoso, la doctrina del humanista filósofo Blair. Esto es ciertamente una empresa árdua; y á que dudo alcanzen mis fuerzas. Pero á lo menos tengo la satisfaccion de que conociendo la dificultad, he redoblado mi esmero para que fuese correspondiente el acierto. ¿Añadiré, que me han estimulado á ello profesores inteligentes, apreciadores justos del mérito de estas Lecciones? Consuelo es sin duda experimentar, que no es tan rara la bondad entre los literatos, como quieren suponer algunos ó los mas de los ignorantes. Pero este mismo consuelo hizo nacer en mí la desconfianza, de que su honroso concepto proviniera mas de su bondad que del conocimiento de mis fuerzas.

Aun esta misma desconfianza ha podido ser conveniente. Con ella emprendí mi trabajo, no ya satisfecho de salir de él con lustre, sino por el recelo de que otro lo hiciera sin preveer sus dificultades, y de consiguiente sin poder vencerlas. Me hallaba aun en los primeros capítulos; cuan-

do prácticamente reconocí, que no era vano este mi rezelo: pues se me dió noticia de que habia un compendio de esta obra en ingles: lo adquirí por la franqueza tan comun entre los hombres de letras; y al ver que viviendo Blair se habian hecho ya ediciones repetidas de este compendio, intitulado: Ensayos sobre la Retórica, abreviados principalmente de las Lecciones del doctor Blair sobre esta ciencia; *al reconocer que los llamados Ensayos son un compendio árido, ó mas bien un esqueleto de dichas Lecciones; al asegurárseme finalmente que estaban encargados estos Ensayos por especuladores para entregarlos á discrecion del primero que osase traducirlos; ya no pude dudar de que mi patria iba á tener del todo desfigurada una obra, que á mí me parecia habérsela dado á conocer con algunas ventajas.*

Con estos Ensayos á la vista, y penetrado de nuevo de la doctrina de Blair, por acabar de hacer la segunda edicion de sus Lecciones, he procurado en este compendio dar á las ideas todo aquel enlaze, sin el cual no aprendieran los jóvenes mas que palabras; y conservando casi generalmente los mismos términos de que me valí en la traduccion de aquellas, no solo me lisongeo de haberme explicado con

claridad, sino que me persuado de que al pasar del estudio del compendio al de las Lecciones creerán todos no haber soltado de la mano el mismo libro. Tan facil, tan obvia les será entonces la lectura y mas detenida meditacion de las mismas; que con igual agrado y aprovechamiento volverán de ellas á la lectura de aquel.

He puesto particular cuidado en dar á las ideas de Blair mayor extension de la que tienen en los Ensayos; sin que por esto salga mas voluminoso que ellos mi compendio: pues me he contentado con solo indicar algunos puntos, que los jóvenes percibirán mejor, cuando tengan ya mas formado su juicio; y á este fin he hecho sobre ellos, y sobre todos, las correspondientes referencias á las Lecciones. Como no podia olvidar que una de las prendas que hacen tan recomendables á estas, es la amenidad de su doctrina, por los oportunos ejemplos con que su autor la ilustra, he puesto mayor numero de estos que el autor anónimo de los Ensayos; limitándome á los griegos, latinos y castellanos, porque los primeros son los modelos que han tenido á la vista todos los buenos autores, y los segundos y terceros serán los unicos que pudieran apreciar nuestros jóvenes, aun no instruidos en las lenguas vivas ex-

trangeras. En fin, como cabalmente manejarán este compendio los que acaban de salir de las aulas de latinidad, he puesto los textos latinos sin la correspondiente version al castellano, con el doble fin de no abultar el compendio, y de que el estudio del texto latino, al paso que no les deje olvidar esta lengua sabia, fije en su feliz memoria tan bellos ejemplos, y preceptos tan finos de los clásicos de la antigua Roma.

El autor al fin de la Introduccion á sus Lecciones divide estas en cinco partes: 1.ª algunas disertaciones preliminares sobre el gusto y sobre las fuentes de los placeres: 2.ª la consideracion del lenguage: 3.ª la del estilo: 4.ª la de la elocuencia; y 5.ª el exámen crítico de los demas escritos, tanto en prosa, como en verso. Yo he creido, que seria mas útil dividir el compendio en tres partes: en la 1.ª abrazo las tres primeras del autor, que forman los principios generales de la Retórica y las Bellas Letras: en la 2.ª trato de la elocuencia y demas géneros en prosa, considerando que hay mas distancia de estos á la poesia que á la elocuencia; y en la 3.ª recorro los principales géneros en poesia. Este plan cuadra perfectamente con la enseñanza de las letras humanas en

nuestras cátedras de Retorica y Poética: pues en las de aquella pueden darse cómodamente las dos primeras partes; y la 1.ª y la 3.ª completan la enseñanza de la poesía.

INTRODUCCION

DEL AUTOR.

Por el don de la palabra se comunican los hombres sus pensamientos: y sin ella serian muy cortos sus progresos: porque lo que llamamos razon humana, no tanto es el esfuerzo de uno solo, cuanto el resultado de las luces que unos á otros se trasmiten por el discurso y los escritos.

De consiguiente aquel y estos merecen la mayor atencion: y aun por esto vemos que en todas las naciones civilizadas se ha reputado por importantísimo su estudio; y ha tenido un lugar señalado en la educacion de la juventud.

Unos, por la profesion á que se encaminan, aspirarán á emplearse en la elocuencia, ó en algun género de composicion; y otros, sin este obgeto, apetecerán mejorar su gusto en lo relativo á los escritos y el discurso, ó adquirir principios de aquella parte de literatura llamada Bellas Letras.

El primer cuidado de los que aspiren á escribir, ó á hablar con acierto,

debe ser el de extender sus conocimientos. Entre los antiguos era máxima fundamental: *quod omnibus disciplinis et artibus debet esse instructus orator.* Sin este fondo de conocimientos, sin un rico caudal de ideas sobre todos los obgetos, de que haya ocasion de hablar ó escribir, se podrá lograr el aplauso momentáneo del ignorante, pero no la aprobacion del discreto. Ellos son el cuerpo y el alma de toda composicion apreciable. La retórica sirve para pulimentar: y es bien sabido, que solo admiten pulimento los cuerpos sólidos y macizos.

Mas por rico que sea cualquiera en conocimientos, no podrá aprovecharse de ellos quien no sepa hacerlos valer: y á este fin es preciso posea las ventajas de hablar ó escribir clara y agradablemente, con pureza, con gracia y con fuerza. Estas ventajas tampoco son de aquellas, que se deben solo al genio. Es verdad que la naturaleza ha favorecido á unos mas que á otros en esta parte: pero tambien es cierto, que ha dejado mucho que perfeccionar á la industria: y tan conocidos son los ejemplares de personas que con su diligencia han vencido todos los disfavores de la naturaleza mas ingrata, que aun está indeciso si para

sobresalir por escrito ó de palabra, contribuye mas la naturaleza ó el arte. Este último no puede dar genio; pero puede dirigirlo: no puede remediar la pobreza; pero puede corregir la redundancia: señala los modelos dignos de imitacion, y en ellos las bellezas principales que conviene estudiar y apropiarse, y los defectos que se deben evitar: y de esta suerte sirve para ilustrar el gusto, y llevar el genio de los senderos torcidos al camino recto y natural.

Ademas de esto, la verdadera retórica y la sana lógica están íntimamente unidas: porque el estudio para coordinar y expresar nuestros pensamientos nos enseña á pensar con la misma exáctitud, con que procuramos hablar de palabra ó por escrito.

Aunque haya muchos que no traten de escribir, ni de hablar en público; las mismas instrucciones que sirven á aquellos para componer, servirán á estos para juzgar de las bellezas de la composicion: y en unos tiempos en que las obras de ingenio y de literatura son asunto frecuente de la conversacion, en que cualquiera se cree juez; y cuando apenas podemos mezclarnos entre gentes cultas sin tomar parte en estas discusiones; estos

estudios adquieren no poca importancia, por el uso á que pueden aplicarse, y por disponernos á ocupar un buen lugar en la sociedad.

Pero el mérito de estos estudios no consiste solo en el aparato, que puede hacerse de ellos. El ejercicio del gusto y de la sana crítica es una de las ocupaciones, que mas perfeccionan el entendimiento: y aplicar los principios del buen sentido á la composicion, y al discurso; exâminar lo que es bello y por qué; emplearnos en distinguir lo especioso de lo sólido, contribuye no poco á hacernos adelantar en la filosofia de la naturaleza humana.

Estos estudios tienen tambien la particular ventaja de poner en ejercicio nuestra razon sin fatigarla: guian á investigaciones sutiles, pero no penosas: derraman flores en el camino de las ciencias: y al paso que conservan en actividad el ánimo, alivian á este del trabajo fatigoso, consiguiente á la adquisicion de la erudicion necesaria, y á la indagacion de las verdades astractas.

Los buenos efectos de estos estudios son tambien visibles. Los hombres mas activos y de mayores negocios no pueden ocuparse continuamente en ellos; ni

las mas risueñas y florecientes fortunas pueden llenar de placer todas las horas de la vida. Esta se hace siempre cansada en manos de la ociosidad: y aun á los ocupados suele ser molesta, sino tienen otro empleo subsidiario del que llama su atencion principal. Mas el que tiene la fortuna de haber tomado aficion á estos estudios, se halla siempre á la mano con una diversion inocente, sin riesgo de hacerse molesto á sí mismo, ni tentacion de juntarse á malas compañias, ó de entregarse al libertinage para verse libre de una exìstencia empalagosa.

Tambien se advierte, que por lo comun se pasa con mucha facilidad de estas diversiones al desempeño de los importantes deberes de la vida; y que se pueden fundar muy buenas esperanzas de los que han dado á su ánimo este giro elegante y liberal:

Ingenuas didicisse fideliter artes,
Emollit mores: nec sinit esse feros.

Sin detenerme mas en este asunto, paso á dividir las materias de este compendio en tres partes. Daránse en la primera los principios generales de la Retórica y las Bellas Letras, es á saber;

algunas disertaciones preliminares sobre el estado del gusto y sobre las fuentes de los placeres, y las consideraciones acerca del lenguage y del estilo: en la segunda trataré de la elocuencia, ó de la locucion pública en sus diferentes especies, y de los demas géneros en prosa: y en la tercera recorreré las principales especies de composicion en verso. *Véase la leccion I.*

PARTE PRIMERA.

PRINCIPIOS GENERALES

DE LA RETÓRICA Y BELLAS LETRAS.

CAPÍTULO I.

EL GUSTO.

Pocos asuntos hay, en que se hable mas vagamente, y con menos distincion, que en materia de gusto; pocos hay mas dificiles de explicar con exactitud; y ninguno tal vez mas árido, ó astracto.

Se puede definir el gusto "la facultad de recibir placer de las bellezas de la naturaleza y del arte." Parécese mas á una sensacion de un sentido, que á una operacion del entendimiento: y por esto ha tomado nombre de aquel, por el cual recibimos y distinguimos los placeres de los manjares. Pero no se ha de inferir de aqui, que la razon no tenga parte alguna en el ejercicio

CAP. I. del gusto. Aunque este viene á parar en cierta sensibilidad natural á la belleza; la razon le ayuda en muchas ocasiones, y extiende sus facultades.

El gusto en el sentido explicado es una facultad comun á todos los hombres, aunque no en el grado mismo. Ninguna propiedad de la naturaleza humana es tan general, como la de gustar de bellezas de una ú otra especie. Los niños muestran muy temprano su aficion á los cuerpos regulares, á las pinturas y las estátuas, á toda clase de imitaciones, y á todo lo nuevo y maravilloso. Los aldeanos mas rústicos se entretienen con cantigas y cuentos; y se complacen en los bellos aspectos de la naturaleza. Aun los salvages tienen sus adornos de vestidos, sus cantos marciales y fúnebres, sus arengas y sus oradores. Pero la extension de esta facultad es mayor en unos que en otros. Mientras que algunos solo perciben las bellezas mas groseras, y solo reciben impresiones débiles y confusas; otros llegan á discernir las bellezas mas acendradas, y encuentran en ellas la fuente de los mas vivos placeres. Esto es efecto del admirable mecanismo de nuestra naturaleza; la que, distribuyendo casi con igualdad los talentos necesarios al hombre, ha concedido con mas economía los que solo son adorno de la vida, y que necesi-

tan de mayor cultivo para llevarse á perfeccion. CAP. I.

Esta desigualdad de gusto entre los hombres proviene de la diferente estructura de sus naturalezas; ó de la mayor ó menor delicadeza de sus órganos, y mayor ó menor finura de sus facultades intelectuales. Pero todavía se debe mas á la educacion y al cultivo: y lo prueba la misma superioridad, que las naciones civilizadas tienen sobre las bárbaras en materia de gusto; y la que en una misma época y nacion tienen los que han estudiado las artes liberales sobre los que no han tomado de ellas ni aun los primeros rudimentos.

Si reflexionamos, que por ley de nuestra naturaleza el ejercicio es la fuente principal, de donde se deriba la mejora de las facultades corporeas é intelectuales; observando cuanto se aguzan los sentidos en aquellos, cuyo trato y negocios les obligan á ejercitarlos con frecuencia y delicadeza; es indubitable que aun considerando el gusto como un simple sentido, lo ha de realzar mucho el ejercicio frecuente y la prolija atencion á sus objetos. Prueba de esto es aquella parte del gusto, llamado *oido* para la música. Al principio gustan solo las mas sencillas composiciones: el uso y la práctica nos enseñan á gustar de una melodia mas fina;

CAP. I. y nos disponen por grados á participar de los intrincados y complicados placeres de la armonia. Lo mismo nos sucede con las bellezas de la pintura: y por lo tocante á las de la composicion y del discurso, la atencion á los mejores modelos, el estudio de los mejores maestros, y las comparaciones entre las varias bellezas producen precisamente el refinamiento del gusto. Al principio no podemos señalar las bellezas ó lunares de una obra: no sabemos qué juicio hacer, ni en qué fundarlo; pero con la experiencia se va ilustrando el gusto por grados; y llegamos á poder señalar lo que es digno de alabanza ó de censura. De esta manera el ejercicio mejora el gusto considerado como mera sensibilidad.

Pero no se funda este solo en una sensibilidad, obra del instinto. La mayor parte de las obras de ingenio son imitaciones de la naturaleza; ó representaciones de los caracteres, y de las acciones, ó maneras de los hombres. El placer de estas imitaciones, ó representaciones, se funda solo en el gusto: pero el juicio del acierto ó desacierto en ellas pertenece al entendimiento; el cual compara la copia con el original. La mayor parte del placer que sentimos al leer, por ejemplo, la Enéida, nace de la buena conducta del plan, de la debida y verosimil

conexion de sus partes, de la verdad de los caracteres, y de estar adaptados á estos los sentimientos y el estilo. El gusto nos hace gozar de este placer: pero es obra de la razon descubrir esta buena conducta; y cuanto mas nos ayude á descubrirla, será mayor el placer que experimentemos. CAP. I.

Del ejercicio frecuente del gusto, y de la aplicacion de la razon á sus objetos adecuados, recibe toda su mejora éste, considerándolo como facultad del ánimo.

La bondad del corazon es tan esencial para el buen gusto, como la rectitud del entendimiento: pues nadie que no sea virtuoso puede hacer una descripcion exacta y patética de las afecciones, acciones, y caracteres de los hombres.

Los caracteres del gusto en su estado de perfeccion son; *delicadeza* y *correccion*. La delicadeza se refiere á la perfeccion de la sensibilidad; y para esta son necesarios unos órganos muy finos, ó facultades que nos hagan descubrir aquellas bellezas ocultas á los ojos vulgares. La correccion se refiere principalmente á la mejora, que recibe aquella sensibilidad ayudada del entendimiento. Tiene gusto delicado el que siente con fuerza; el que ve diferencias, donde otros no las divisan; y aquel á quien no se le

CAP. I. escapan las bellezas mas finas, ni las manchas mas ligeras. El que tiene un gusto correcto jamas se deja deslumbrar de bellezas aparentes; conserva siempre á la vista el modelo del buen gusto, y juzga por él de cada cosa: sabe estimar el mérito comparativo de las bellezas, que encuentra en una obra; las da el lugar que corresponde; señala las fuentes del placer que nos causan; y siente este en el grado debido, y no mas ni menos.

Es verdad que no puede haber gusto exquisitamente delicado, sin ser correcto; ni puede enteramente ser correcto, sin ser delicado. Pero la delicadeza se descubre principalmente en discernir el verdadero mérito de una obra; y la correccion en desechar lo que sin razon aspiraba á tenerlo: aquella se inclina mas al sentimiento, y ésta á la razon y al juicio: la primera es mas don de la naturaleza; la segunda lo es mas del cultivo y del arte. Entre los críticos antiguos Longino poseia mas delicadeza, Aristóteles mas correccion. Con todo suele predominar mas la una que la otra. Cervantes entre los nuestros tuvo mas de aquella que de ésta. Saavedra en la *República literaria* manifestó mas la última.

Preciso es confesar, que no hay en nuestro ánimo principio mas variable en sus ope-

raciones que el gusto. Las variaciones han sido tan grandes, que algunos lo han juzgado enteramente arbitrario, y sin fundamento ni modelo sólido que lo pueda fijar. En arquitectura los modelos griegos pasaron mucho tiempo por los mas perfectos: despues prevaleció la arquitectura gótica; y por fin ha revivido el gusto griego. Los asiáticos solo apreciaron en elocuencia y poesia los adornos y la esplendidez; los griegos solo admiraron las bellezas castizas y sencillas. En nuestro propio suelo ¿cuántos escritos ensalzados hace dos siglos no estan ya del todo olvidados? CAP. I.

¿Se deberá inferir de aquí, que, segun el proverbio, "sobre gustos no hay disputa"; y que se ha de tener por bueno todo lo que agrada, únicamente porque agrada? Si no hubiera algun modelo del gusto, seguiríase necesariamente que todos los gustos son buenos; y que el de un hotentote ó un lapon es tan delicado y correcto como el de Longino; ilacion absurda, y que convence que hay algun fundamento para preferir el gusto del uno al del otro, ó que en materia de gustos, como en todo lo demas, hay unos buenos y otros malos.

Es cierto que la diversidad de gustos entre los hombres no prueba su corrupcion. Pueden estos diferenciarse mucho en sus

CAP. I. objetos, sin que ninguno sea malo. Uno gusta mas de la poesía; otro solo se complace en leer la historia. Aquel prefiere la comedia, este la tragedia. El jóven se embelesa con las composiciones festivas y animadas; el de una edad madura solo se divierte con las de un temperamento mas grave. Aunque estos sean de gusto diferente, aunque cada uno escoja las bellezas que mejor se adaptan á su modo de pensar; ninguno tiene razon para condenar á los demas. No sucede en esto lo que en las cuestiones metafísicas: porque la verdad, que es el objeto de la razon, es una sola; pero la belleza es de muchas maneras.

Mas esta variedad de gustos solo puede ser compatible, cuando los objetos son diferentes. Cuando uno condena por feo lo que otro reputa bellísimo, no hay variedad sino oposicion de gustos. Uno prefiere Virgilio á Homero: otro admira mas á Homero que á Virgilio: á aquel le interesa mas la elegancia y ternura de Virgilio; á éste la sencillez y fuego de Homero. En no negando que tanto Homero como Virgilio tienen grandes bellezas, hay variedad, pero no oposicion de gustos. Pero decir que Homero no tiene bellezas algunas, y que con el mismo gusto se puede leer una leyenda antigua de caballería, como la Iliada ó la

Odisea, es manifestar falta de talento, ó un gusto enteramente corrompido, como nada conforme al modelo del gusto. CAP. I.

Resta trazar este. Modelo significa propiamente una cosa de tan indudable autoridad, que pueda servir como de piedra de toque para las demas de su clase. Así decimos que la corte es el modelo de la buena crianza.

Dije antes que el gusto se funda en un sentido interno de la belleza, natural á todos los hombres; y que en la aplicacion á objetos particulares puede ser guiado por la razon. Como no es facil encontrar persona, que posea en su perfeccion todas las facultades, de que ya hemos hablado; como aunque se encontrara, no seria asequible que todos los demas se sometieran á su decision; debe servirnos de modelo en los varios y encontrados gustos de los hombres la reunion del mayor número de votos; sin que para esto sea necesario contarlos: porque hay principios dictados por la razon y sano juicio, que pueden aplicarse á las materias de gusto como á los asuntos científicos. En fin no debe olvidarse, que todas las inducciones, á que nos guien nuestros raciocinios, pueden referirse por último al sentimiento. Pero cuando nos referimos á éste, como á piedra de toque de lo que debe tenerse por

CAP. I. bello en las artes, se ha de suponer que hablamos de hombres colocados en situaciones favorables para ejercitar el gusto; ó de los sentimientos del género humano en aquellas naciones civilizadas, en que se cultivan las artes; donde las obras de ingenio se sujetan á una libre discusion; y se halla mejorado el gusto por las ciencias y la filosofía. Aun entre estas hay causas accidentales, que pueden encadenar las operaciones del gusto. La tradicion, la envidia, el aura popular, ó el espíritu de partido puede ensalzar obras, que no tienen mérito, ó deprimir las que lo tienen. Pero en sujetándolas á exámen se van desvaneciendo las bellezas espúrias, y reconociendo y apreciando las verdaderas. Por mas que declamen algunos sobre la extravagancia é incertidumbre del gusto; se verá que hay bellezas, que en llegando á descubrirse causan una admiracion universal y duradera. En todas las edades y naciones ha agradado y agradará cuanto interese á la fantasía, y mueva el corazon. En este hay una cuerda, que responde siempre que se la llega á herir con propiedad. Aun por esto la Iliada y la Eneida han adquirido tal autoridad, que pasan y pasarán por modelos en cierto modo de la composicion poética: y vemos que si la autoridad ó la preocupacion pueden en una nacion ó un



siglo dar crédito temporal á un mal poeta, ó un mal artista; con el tiempo se disciernen sus faltas, y se descubre el gusto de la naturaleza humana. *Opinionum commenta delet dies; naturæ judicia confirmat.* Véase la leccion II. CAP. I.

CAPÍTULO II.

Crítica, genio, placeres del gusto.

La verdadera crítica es la aplicacion del gusto, y del buen sentido á las bellas artes; y su objeto distinguir en cualquiera obra lo bello de lo defectuoso, ascender de casos particulares á principios generales, y formar de este modo reglas para juzgar de las diversas especies de bellezas en las obras del genio.

Estas reglas no se forman por una série de raciocinios astractos, independientes de los hechos y las observaciones. Se fundan enteramente en la experiencia. Por ejemplo, las reglas de Aristóteles acerca de la unidad de accion en las composiciones épica y dramática no son reglas que se descubrieron por un raciocinio lógico; y se aplicaron despues á la poesía: sino que se tomaron de la práctica de Homero y de Sófocles; y se fundaron en las observaciones del placer, que nos causa la relacion de una accion única y

CAP. II. entera, superior al que nos puede dar la relacion de hechos sueltos é inconexôs. Esta es la descripcion mas natural del orígen de la crítica.

Como sus reglas se fundan en la naturaleza, esta sin el auxilio del arte las sugerirá muchas veces en la práctica. Es muy probable, que Homero no conoció sistema algmo del arte poética; y que guiado solo de su genio compuso en verso una historia regular, admirada de cuantos le han sucedido. Pero esto nada prueba contra la utilidad de la crítica. Aunque las reglas de esta no puedan inspirar el genio, á quien no lo tenga; pueden muchas vezes dirigirlo por el buen sendero, y señalarle la imitacion mas propia y exacta de la naturaleza. Tampoco prueba nada la queja de algunos autores contra la crítica, suponiendo que apóca la nativa libertad del genio; y que impone lazos y cadenas á los escritores. Seria esto así, cuando los verdaderos críticos juzgaran únicamente por reglas, y no por sentimiento; cuando no fuese necesario este, tanto como el gusto, para aplicarlas á cada caso particular: y así como el número de malos filósofos ó raciozinadores no es motivo para clamar contra la razon y la filosofía; tampoco el gran número de juezes incompetentes es bastante para hacer una invec-

tiva general contra la crítica, y los verdaderos críticos. CAP. II.

Cierto es, que han recibido aplauso del público algunas obras, que contradecian á las reglas establecidas. Pero es de observar, que el verdadero gusto público no aparece siempre en la publicacion de una obra. A vezes deslumbran bellezas superficiales; y los escritores se grangean una reputacion momentánea, condescendiendo con las pasiones, las preocupaciones, y las ideas corrientes. Estas pueden sojuzgar por algun tiempo á casi toda una nacion. Por esto, aunque se vea que el público alaba una obra, puede condenarla la crítica; y prevaleciendo el dictámen de esta, hacer que su juicio, y la voz del público, lleguen por último á coincidir en una misma cosa.

Tambien es de advertir, que si hay obras que, conteniendo transgresiones palpables de las leyes de la crítica, se han grangeado una reputacion general y duradera; no han debido esta á dichas transgresiones, sino á despecho de ellas á las bellezas que contienen. Las comedias, por ejemplo, de Calderon agradan, no por sus defectos, sino por el mérito del enredo, y la verdad de los caracteres; bellezas, que han sufocado todas las censuras, y dan al público un grado de complacencia superior al disgusto que le

CAP. II. ocasionan sus defectos. Las de Lope de Vega divierten en su representacion, no por amontonar sucesos de muchos años, no por las quiebras de lugar y tiempo, y la mezcla grotesca de tragedia y comedia en un mismo drama; sino por la facilidad de la versificacion, naturalidad general del lenguage, y sentimientos vivos y finos de que estan salpicadas.

Gusto y *genio* son dos palabras, que frecuentemente van juntas; y que suelen confundirse por escritores inexactos. Pero significan cosas del todo diferentes. El gusto consiste en la facultad de juzgar; el genio en la de ejecutar. Puede uno tener mucho gusto en la poesía, la elocuencia, ó alguna de las bellas artes; y tener poco ó ningun genio para su ejecucion. Este lleva siempre consigo algo de inventivo y creador: no consiste solo en percibir bellezas, sino en producir nuevas, y presentarlas de modo que hagan fuerte impresion en el ánimo de otros. Un gusto refinado hace un buen crítico: pero se necesita ademas de genio para ser poeta ú orador.

Tambien se usa la palabra *genio* para denotar aquel talento, que recibimos de la naturaleza, para sobresalir en alguna cosa. Este talento puede sin duda aumentarse mucho por el arte y el estudio; pero no puede

adquirirse por ellos solos; y los jóvenes deben aplicarse á examinar con cuidado, y á seguir con ardor la propension de la naturaleza ácia aquellas cosas en que sobresaldrán mas probablemente. Un genio universal probablemente no sobresaldrá en ningun arte. Es preciso, que los radios sean convergentes para abrasar con intension. CAP. II.

El genio para alguna de las bellas artes supone siempre el gusto: y la perfeccion de este servirá tanto para extender como para corregir las operaciones del genio; pues á proporcion que se afina el gusto de un poeta, ó de un orador, hallará nuevos auxilios para dar á sus composiciones las bellezas mas acabadas. Con todo, el genio puede ser fuerte y grandioso, y no ser muy delicado ni muy correcto el gusto. Probablemente es ley de la naturaleza no dar á hombre alguno el ejecutar con vigor, y atender al mismo tiempo á las gracias mas delicadas. En los poemas de Homero se hallan groserias, que habrian evitado otros escritores muy inferiores en genio, ó por tener un gusto mas correcto, ó por vivir en tiempos posteriores, y de mayor refinamiento en el gusto y las maneras.

Pasemos á considerar las fuentes de los placeres del gusto; campo vastísimo, que se extiende á todos los llamados placeres de la

CAP. II. imaginacion, á cuantos nos dan los objetos naturales, y sus imitaciones y descripciones. Pero, por lo que hace á nuestra obra, basta que nos limitemos á los que nos suministran el discurso y los escritos. El ingles Addison fué el primero, que hizo una investigacion sistemática de esta materia en su *Ensayo sobre los placeres de la imaginacion*; y redujo estos placeres á tres clases, belleza, grandeza, y novedad. Desde su tiempo no se ha adelantado mucho en esta parte de la crítica filosófica por efecto de la tenuidad y sutileza característica de todos los sentimientos del gusto. Si intentamos descubrir las causas eficientes del placer, que recibimos de los objetos, no sabremos dar un paso. Pero sirve de consuelo, que aunque sea obscura esta causa; es en mil casos bien clara su causa final. Y aquí es de notar la gran benignidad del Criador. Dotándonos de fantasía y de gusto ha extendido muchísimo la esfera de nuestros placeres, y mas los puros é inocentes. El ingles Akénside dijo en su *poema sobre los placeres de la imaginacion*:

.... No contento
Con variar de mil modos el sustento
Del hombre; por benignas ilusiones,
Obra de portentosas impresiones,
Hiciste que natura toda entera.

A sus ojos beldad apareciera,
Celestial armonia á sus oidos.

Estos placeres nacen de la sublimidad ó grandeza, de la belleza, de la novedad, y de otras causas. Me propongo tratar de la sublimidad con alguna extension; ya porque tiene un carácter mas preciso que las otras causas; ya porque coincide mas directamente con el asunto de este compendio: y para mayor claridad trataré primero de la grandeza ó sublimidad de los objetos externos en sí mismos, y despues de su descripcion, ó de la sublimidad en los escritos. *Véase la leccion III.*

CAPÍTULO III.

Sublimidad de los obgetos.

Cualquiera concibe la impresion, que le hacen los obgetos grandes y sublimes; aunque no pueda facilmente describirla. Esta impresion es una especie de admiracion y expansion del ánimo, que lo eleva sobre su estado ordinario; conmocion ciertamente deliciosa pero grave, mezclada de cierto respeto que toca ya en severidad, y distinta de las conmociones alegres excitadas por los obgetos bellos.

La forma mas sencilla de la grandeza

CAP. III. externa se descubre señaladamente en las vastas é ilimitadas perspectivas de la naturaleza: tales son unas llanuras extensas, el firmamento del cielo, y la vasta expansion del occéano. Pero el espacio extendido en longitud no hace tanta impresion, como en altura, ó profundidad. Tales son una gran montaña mirada de abajo arriba, y una torre ó precipicio terrible, desde donde miramos ácia abajo. Para hacer sublime un objeto basta quitarle todas sus dimensiones. De aquí es que un espacio infinito, unos números interminables, y una duracion eterna llenan el ánimo de ideas grandes.

No se sigue de esto, que la amplitud de extension sea el fundamento de todo lo sublime. El estallido de un trueno ó de un cañon, el bramido de los vientos, y el sonido de vastas cataratas de agua son sin disputa objetos grandes. "Yo oigo la voz de muchas aguas y de fuertes truenos, diciendo *Aleluya*." En general el gran poder y la fuerza puestos en ejercicio excitan siempre ideas sublimes; y son la fuente mas copiosa de las mismas. Un arroyo, que corre dentro de sus márgenes, es un objeto bello: pero cuando sale de madre con la impetuosidad y estrépito de un torrente, es ya un objeto sublime. Se ve con placer un caballo de regalo: pero lleva consigo la idea de gran-

deza un caballo de batalla; "cuya crin está ataviada del trueno." El encuentro de dos grandes ejércitos reune una variedad de fuentes del sublime: y por esto se ha tenido por un espectáculo de los mas magníficos, que pueden presentarse á los ojos, ó pintarse con viveza á la imaginacion. CAP. III.

Para mayor ilustracion se advierte, que todas las ideas que se acercan algo á lo terrible, contribuyen mucho al sublime; como la oscuridad, la soledad, y el silencio. El firmamento tachonado de estrellas, esparcidas con tan magnífica profusion, causa mas respeto á la fantasía, que iluminado con todo el resplandor del sol. El sonido profundo de una campana grande es sublime en cualquier tiempo: pero lo es mas en el silencio, y calma de la noche. De estas circustancias nos valemos comunmente, para dar mayor sublimidad á la idea de Dios. "El hace de la oscuridad su pabellon: él habita en las espesas nubes." Virgilio introdujo con arte las ideas de silencio, vacio, y oscuridad al introducir á su héroe en las regiones infernales:

Dii, quibus imperium est animarum, umbræque silentes,
Et Chaos, et Phlégeton, loca nocte silentia latè;
Sit mihi fas audita loqui; sit nûmine vestro
Pándere res altà terra et calígine mersas.

CAP. III. *Ibant obscuri sola sub nocte, per umbras,*
Perque domos Ditis vacuas, et inania regna;
Quale per incertam lunam sub luce maligna
Est iter in silvis. . . . .

Æneid. L. VI.

Aunque la oscuridad haga indistintos los obgetos, puede ser grande su impresion: porque una cosa es hacer clara una idea, y otra hacer que afecte á la fantasía. Por esto vemos, que casi todas las descripciones que se nos hacen de apariciones de seres sobrenaturales, llevan consigo alguna sublimidad. Esta nace de las ideas, que llevan siempre consigo, de un poder superior junto con una oscuridad respetuosa. "En los pensamientos de las visiones de la noche, (dice Job) cuando el profundo sueño cae sobre los hombres, vino sobre mí el temor y el temblor, que me hicieron estremecer en todos mis huesos. Entonces un espíritu pasó por delante de mi rostro. . . ¿El mortal será mas justo que Dios?" *Cap. IV. v. XV.* No hay ideas tan sublimes, como las que se toman del Ser supremo, el mas desconocido, pero el mas grande de todos los obgetos: y pocas cosas aparecen sublimes, si son regulares y metódicas. En este caso vemos limites por todas partes: nos sentimos confinados; y no queda lugar al ánimo para hacer un grande esfuerzo.

En las empresas del arte para producir obgetos grandes, entra siempre como parte principal la grandeza de las dimensiones. Ningun edificio puede dar idea sublime, sino es vasto y grandioso. Hay en la arquitectura grandeza de manera, que consiste principalmente en presentar el obgeto de lleno; de suerte que haga su impresion total entera é indistinta. CAP. III

Tambien se encuentra otra clase de obgetos sublimes, que se puede llamar moral: y proviene del corazon humano puesto en accion; ó de ciertas afecciones ó acciones de nuestros semejantes. Ejemplo de esto es el celebrado dicho de Corneille en la tragedia los Horacios. En el combate entre estos y los Curiacios, informado el anciano Horacio de que habian muerto dos de sus hijos, y habia huido el tercero, no lo cree; y asegurado del hecho se llena de indignacion por la conducta supuesta del que sobrevive: preguntado, que queria hubiese hecho; *que muriera*, respondió el padre. Poro, prisionero de Alejandro, despues de una valerosa defensa, preguntado como queria se le tratase, respondió *como rey*. Cesar reprendiendo al piloto, que temia naufragar con él en una tormenta: ¿*Quid times*? le dice, *Cæsarem vehis*. Estos ejemplos hacen ver, que nuestro corazon experimenta un sentimien-

CAP. III. to sublime, siempre que en una situacion crítica vemos á un hombre singularmente intrépido, que confia en sí mismo, superior á la pasion y al miedo, y animado por algun principio al desprecio de las opiniones populares, del interes personal, de los peligros, y aun de la muerte.

En los ejemplos que he dado es de la misma especie la conmocion que sentimos; aunque sean tan diferentes los objetos, que la excitan. Esto convida á saber, si podremos descubrir alguna calidad fundamental igual en todos ellos; la cual sea causa de que produzcan en nuestro ánimo una conmocion de la misma naturaleza. El autor ingles de la *Indagacion filosófica sobre el origen de las ideas del sublime y de lo bello* (traducida al castellano), establece el del sublime en el terror. Es cierto, que son muy sublimes muchos objetos terribles; y que no es incompatible la grandeza con el peligro. Pero tambien lo es, que la sensacion propia de la sublimidad se distingue muy bien de las sensaciones de peligro y de pena; y que á vezes no tiene conexion con ellas. Hay objetos grandes, que no coinciden de modo alguno con el dolor; como la vista de unas grandes llanuras y del firmamento estrellado, las disposiciones y los sentimientos morales. Tambien hay muchos objetos

terribles, que no tienen grandeza alguna; como la amputacion de una pierna, ó la mordedura de una culebra. Por esto creo, que el mucho poder, acompañado ó no del terror, y empleado en protegernos ó amedrentarnos, puede tenerse con mas razon por calidad fundamental del sublime: pues bien exâminado todo no se verá objeto alguno de esta especie, en cuya idea no entren directamente el poder y la fuerza. Con todo no doy esto para fundar una teoría general. *Véase la misma leccion III.* CAP. III.

CAPITULO IV.

Sublimidad en los escritos.

El verdadero sentido del sublime escrito es la descripcion de objetos, ó representacion de sentimientos verdaderamente sublimes, hecha de manera que nos haga una impresion fuerte. Algunos aplican impropiamente esta voz para significar cualquiera prenda distinguida de la composicion; sea que excite en nosotros ideas de grandeza, de delicadeza, de elegancia, ó de otra especie de belleza. En este sentido la consideró Longino: pues aunque describe el sublime en su propia y justa significacion, como una cosa que eleva el ánimo, y lo llena de ideas

CAP. IV. grandes, y de un orgullo noble; se separa frecuentemente de este modo de mirarlo, dando por sublime todo lo que agrada sobremanera en cualquiera escrito. Esto no es dar á entender, que sea de poco precio su *tratado del sublime*. Merece consultarse dicha obra; no tanto por la instruccion que da acerca de este asunto, cuanto por las excelentes ideas generales tocante á la belleza en el escrito.

El fundamento del sublime estriba siempre en la naturaleza del obgeto. Si este no excita en nosotros ideas sublimes, su descripcion por delicada que sea no será sublime. Tampoco basta que el obgeto sea en sí sublime; sino que esté presentado en el aspecto mas propio para hacernos una impresion fuerte: y para esto es preciso, que esté descrito con fuerza, concision y sencillez; lo que no podrá hacerse, si el poeta, ó el orador no está profundamente penetrado é inflamado de la idea que nos quiere comunicar. Esto se mostrará con ejemplos.

De todos los escritos antiguos y modernos, la Sagrada Escritura es la que nos presenta los ejemplos mas enérgicos del sublime. En ella las descripciones de la divinidad son admirablemente nobles, tanto por la grandeza del obgeto, cuanto por el modo de presentarlo. En el *Salmo XVII.* describiendo una aparicion del Omnipotente se

dice: "En mi afliccion invoqué al Señor; CAP. IV.
él oyó mi voz desde su templo, y mis clamores en presencia suya entraron en sus oidos: se conmovió, y se estremeció la tierra: los cimientos de los montes se turbaron, y conmovieron; porque está ayrado con ellos :::: inclinó los cielos al descender: y llevaba bajo sus pies la niebla. Subió sobre el querubin, y voló: voló sobre las alas de los vientos; y se encubrió entre las tinieblas; y el pabellon que le cubria eran las aguas tenebrosas, y las densas nieblas del cielo." Aquí se vé, como se ha dicho en el capítulo anterior, con qué propiedad y ventajas hizo uso el Salmista de la oscuridad y del terror para realzar el sublime.

El conocido ejemplo de Moyses, citado por Longino: "Dios dijo: la luz sea, y la luz fué"; es verdaderamente sublime: y la sublimidad nace de la fuerza con que nos hace concebir un poder puesto en ejercicio, que obra con rapidez y facilidad! "Dios, dice el Salmista, hace cesar el bramido de los mares, la rabia de sus aguas, y los tumultos del pueblo." Juntar obgetos tan grandes, y representarlos al mismo tiempo sugetos al precepto de Dios, produce un excelente efecto. En todos tiempos se ha tenido por muy sublime á Homero: y este debe mucha parte de su grandeza á la inge-

CAP. IV. nua sencillez, que caracteriza á su estilo. Longino recomienda justísimamente aquel pasage del *libro xv* de la Ilíada; donde describe á Neptuno, al prepararse para salir á la refriega, como estremeciendo los montes con sus pasos, y guiando su carroza por el occéano. El poeta parece haber hecho el último esfuerzo en el *libro xx*; en que todos los dioses toman parte en la accion, favoreciendo unos á los griegos, y otros á los troyanos. Toda la naturaleza está representada como en conmocion. Neptuno hace estremecer la tierra con su tridente: se estremecen los navios, la ciudad y las montañas: tiembla la tierra hasta en su centro: salta de su trono Plutón, temiendo que los secretos del Averno queden patentes á los ojos de los mortales:::

En estos ejemplos se descubre cuán esenciales son á la expresion del objeto sublime la concision y la sencillez; entendiendo por esta que se evite todo adorno estudiado y profuso, y por aquella toda expresion supérflua. Daña particularmente al sublime la falta de estas prendas. El sublime da un tono mas elevado al ánimo; y le comunica una especie de entusiasmo, muy agradable mientras dura. Pero el ánimo por instantes viene á caer en su situacion ordinaria: y cuando un autor nos ha puesto, ó nos quie-

re poner en aquel estado; si multiplica las palabras sin necesidad; si enriquece el objeto con adornos brillantes; en el instante altera la clave; relaja la tension del ánimo, y enerva la fuerza del sentimiento. Las pocas palabras de Cesar al piloto, que temia hacerse con él á la mar en una tormenta, son bastantes para hacernos una impresion cabal. Lucano trató de amplificar y adornar el pensamiento: y se puede observar, que al paso que le va dando nuevos giros, va separándose mas y mas del sublime; y llega á parar en una declamacion hinchada. CAP. IV.

Á causa de la grande importancia de la sencillez y la concision; creo que la rima en las lenguas vivas, si no es incompatible con la sublimidad, le favorece á lo menos muy poco. Tambien creo, que el verso suelto es mucho mejor que la rima para toda clase de poesia sublime por su grandiosidad, variedad y libertad. La forzada elegancia de aquella, la estudiada blandura de los sonidos, y su correspondencia regular al fin de cada verso, aunque sean compatibles con las conmociones delicadas, debilitan la nativa fuerza de la sublimidad.

Acabo de mencionar la fuerza: y esta es otro requisito esencial del sublime. La fuerza de la descripcion nace en gran parte de la concision sencilla: pero supone tambien

CAP. IV. una eleccion de circustancias, que presenten el objeto en el mejor punto de vista. Cada obgeto tiene, por decirlo así, diversos aspectos: y aparecerá sublime, ó no, segun que esten bien ó mal escogidas las circustancias, y estas sean ó no sublimes. Si la descripcion es demasiado general, hará una impresion debil ó ninguna. Si se mezclan al obgeto circustancias impropias ó triviales, se degradará la descripcion, y su obgeto. Para hacer, por ejemplo, una descripcion sublime de una tempestad es preciso pintarla, como Virgilio en el *libro 1* de las Geórgicas, con tales circustancias que llenen el ánimo de ideas grandes.

La importancia de esta regla está tan fundada en la naturaleza, que la menor infraccion destruye todo el obgeto del sublime. Sirva de ejemplo Claudiano en su fragmento sobre la guerra de los gigantes: pues hizo ridícula la idea de lanzarse las montañas, tan grande en sí misma, por la sola circustancia de pintar á uno de aquellos con el monte Ida sobre los hombros, y un rio corriendo del monte por las espaldas abajo del gigante. En el *lib. III* de la Eneida es tambien reprensible la pintura del Etna "vomitando llamas con gemidos"; porque esto es asemejar el monte á un enfermo, ó á un borracho.

No hay que esperar el sublime por ir á caza de tropos, de figuras, y de otros au-

xîlios retóricos. Por lo comun desdeña semejantes refinamientos del arte. Es preciso que venga de suyo, si ha de venir enteramente: CAP. VI.

Est Deus in nobis, agitante calèscimus illo.

De esta idea del sublime se infiere, que es una conmocion poco duradera. No hay ingenio tan vigoroso, que pueda por mucho tiempo mantener el ánimo elevado sobre su tono ordinario: pues este ha de volver á caer por precision en su situacion natural. Lo mas que podemos esperar es, que este ardor de la imaginacion brille por algun tiempo, como un relámpago. Aun por esto no hay autor alguno, que sea enteramente sublime: aunque hay algunos, que por la fuerza y dignidad de sus conceptos, y la continuacion de ideas elevadas mantienen siempre el ánimo en un tono casi sublime. Entre estos podemos contar á Demóstenes y á Platon.

Algunos creen, que palabras magníficas, epítetos acumulados, y expresiones hinchadas, dando cierta elevacion á las cosas mas ordinarias, forman ó contribuyen al estilo sublime. Pero la falsedad de esta idea se convence por los ejemplos ya citados. Tampoco contribuye nada al sublime aquel

 trabajado aparato, con que algunos escritores se introducen invocando á las musas, llamando la atencion de los lectores, ó prorumpiendo en exclamaciones generales é insignificantes sobre la grandeza, terribilidad ó magestad del objeto, que van á describir. Esto es solo una tentativa forzada del escritor para animarse, y animar al oyente; cuando conoce, que su imaginacion va desmayando.

Dos son las faltas principalmente opuestas al sublime; la frialdad y la hinchazon. La frialdad consiste en degradar un objeto en sí sublime por el bajo concepto que hemos formado de él, ó por una descripcion débil, baja y pueril; y nace de la falta total, ó de pobreza de genio. La hinchazon consiste en sacar de su quicio un objeto ordinario, por esforzarse á hacerlo sublime; y proviene no de falta de genio, sino de haber perdido de vista el verdadero punto del sublime. *Véase la leccion IV.*

CAPITULO V

Belleza.

La belleza es sin duda, despues de la sublimidad, la que causa mayor placer á la fantasia. La conmocion que excita, se distingue mucho de la que produce la subli-

midad: pues es de una clase mas calmada, mas delicada, y lisongera; no tanto eleva el ánimo, como le infunde una serenidad agradable. El sentimiento de la sublimidad es demasiado violento, para que dure mucho: pero no siéndolo el de la belleza, puede durar mas largo tiempo. En el lenguage no hay palabra de mas vaga significacion, que *belleza*: pues se aplica á casi todos los objetos exteriores, que agradan á la vista ó al oido; y por esto entre tanta variedad de objetos seria obra árdua encontrar una calidad, que en todos sea el fundamento de aquella agradable sensacion que excita. Algunos han imaginado, que esta calidad es la unidad mezclada con la variedad: pero es facil de ver, que este principio no es aplicable al color, al movimiento y á otros objetos; y aun ciñéndonos á los objetos exteriores figurados encontraremos muchos sumamente bellos sin variedad alguna, y otros que la tienen harto intrincada. Por tanto dejando á un lado todo sistema, señalaremos los diferentes principios de la de algunos. CAP. V.

El color presenta quizá el objeto mas sencillo de la belleza; sin que podamos referirla á otra causa, que á la estructura del ojo, que nos determina á recibir ciertas modificaciones de los rayos de luz con mas placer que otras. Tambien es probable, que

CAP. V. la asociacion de ideas influye, en algunos casos, en el placer que recibimos de los colores. El verde, por ejemplo, puede parecer mas bello por estar enlazado en nuestras ideas con las vistas y escenas campestres, y el azul con la serenidad del cielo. Se ha de observar en fin, que los colores escogidos por su belleza son mas bien delicados que relumbrantes; y que con ellos ha adornado la naturaleza algunas de sus obras, como las plumas de varias especies de aves, las ojas de las flores, y la fina variacion de tintas que presenta el cielo al salir y ponerse el sol.

La figura nos presenta formas de belleza mas complicada y mas varia. Hay figuras que agradan por su regularidad: pero tambien se observa, que una graciosa variedad es en otras principio mas cierto de la belleza; y que esta se busca mas que la regularidad en todas las obras destinadas solamente á agradar á la vista. La regularidad nos parece bella; porque nos da ideas de aptitud, de propiedad, y de utilidad: y por esto la guardamos en los gabinetes, puertas, ventanas, y otros obgetos de uso. Pero la naturaleza, que sin disputa es el artifice mas gracioso, ha seguido la variedad en todos sus adornos, descuidando aquella en la apariencia. Las plantas, las flores, y las ojas

tienen la mayor variedad: y en ella consiste su belleza. Un canal recto es una figura insípida, en comparacion de las vueltas y revueltas de un arroyo. CAP. V.

El escultor ingles Hogarth, en su *Análisis de la Belleza*, ha observado que en general son mas bellas las figuras terminadas en líneas curvas, que cortadas por ángulos rectos: y ha escogido dos líneas, la undulante, ó parecida en algo á la *S*, que llama la línea de la belleza, y la espiral que llama la línea de la gracia. En todos los egemplos que pone, parece que la variedad es tan esencial á la belleza, que con razon llama arte de variar al arte de sacar formas agradables.

El movimiento presenta otra fuente de la belleza: y es por sí mismo agradable. Es bello, si es delicado; pero siendo muy ligero ó muy violento, participa del sublime. El movimiento de un pájaro volando es en extremo bello: la rapidez con que un relámpago cruza el horizonte, es magnifica y asombrosa. Aquí se puede observar, que las sensaciones del sublime y de lo bello, se tocan á vezes y confunden. Un arroyo, que se desliza blandamente, es uno de los mas bellos obgetos: pero á proporcion que se va haciendo un gran rio, lo bello se va perdiendo en el sublime. Bello es un arbolillo aun joven: una copuda encina antigua es obgeto grande

CAP. V. y venerable. Pero volviendo al movimiento se ha de observar, que en general siendo en línea recta no es tan bello, como en una direccion undulante; y que el movimiento ácia arriba es mucho mas agradable, que ácia abajo. Tal es el movimiento de la llama y del humo; en el cual podemos recurrir á la línea de Hogarth, como al principio de la belleza.

Si el color, la figura y el movimiento se reunen en un obgeto, hacen mayor y mas complicada la belleza. Así en flores, árboles, y animales nos entretienen á un tiempo la delicadeza del color, la gracia de la figura, y algunas veces el movimiento del obgeto. Tal vez no se dará conjunto de obgetos mas bellos, que el de un paisage con campos vestidos de verdura, árboles y flores, agua corriendo, y animales pastando: y si se le agregan algunas producciones del arte, como un puente, humo de alguna cabaña enmedio del bosque, y á lo lejos un bello edificio; entonces gozamos sobremanera de la alegre, risueña y plácida sensacion que caracteriza á la belleza.

La belleza del rostro humano es aun mas complicada; porque comprende la del color y la de la figura. Pero principalmente estriba en su misteriosa expresion de las calidades del ánimo; como del juicio, del ta-

lento, de la viveza, del candor, y de otras prendas amables. Sin entrar en la causa de la conexîon de ciertas facciones con ciertas calidades morales; es hecho reconocido, que lo que mas hermosea el rostro humano es su expresion, ó la imagen que nos hace concebir de las prendas del sugeto. CAP. V.

Otra especie de belleza es la que resulta del designio, ó del arte; ó en otras palabras, de la congruencia de los medios con el fin. Bello es un relox grabado con delicadeza, de curiosa hechura, color brillante, terso, y buen realce y contornos: mas cuando exâmino la construccion del muelle y de las ruedas, y alabo la belleza de la máquina interior, el placer nace del admirable artificio, con que se unen á un intento tan varias, y tan complicadas partes. Esta clase de belleza tiene grande influjo en muchas de nuestras ideas, en la proporcion de las puertas, ventanas, columnas, arcos, y órdenes todos de la arquitectura: pues por finos y elegantes que sean los adornos en sí mismos, si se oponen á la sensacion de congruencia, al designio con que se han hecho, pierden su mérito, y ofenden á la vista, como si fueran objetos desagradables.

Resta hablar de la belleza aplicada á los escritos, ó al discurso. Este término suele aplicarse á todo lo que agrada, ya en el estilo,

CAP. V. ya en la sentencia: y entonces la expresion comun, un bello poema, una bella oracion, solo quiere decir un buen poema, una oracion bien compuesta. Pero esta acepcion de la voz es vaga é indeterminada. Hay otro sentido, que la caracteriza de una manera particular; y es, cuando se usa para significar cierta gracia y amenidad en el giro del estilo, ó de la sentencia. En este sentido la palabra *belleza* denota una manera, ni señaladamente sublime, ni vehementemente apasionada, ni singularmente brillante; sino tal, que excite una conmocion plácida y delicada, semejante á la que causa la contemplacion de los obgetos bellos de la naturaleza. Virgilio, aunque capaz de elevarse en ocasiones al sublime, se distingue mas por la gracia y la belleza. Ciceron es mas bello que Demóstenes. *Véase la leccion v.*

CAPITULO VI.

Otros placeres del gusto.

No deleitan á la imaginacion solo aquellos obgetos que le parecen bellos ó sublimes; pues hay otros varios principios, de donde toman la facultad de agradarnos.

La novedad es una de las fuentes de este agrado; y la misma que produce la pasion

de la curiosidad, tan arraigada en todos los hombres. Las ideas y los obgetos con que estamos familiarizados hacen una impresion muy debil, para que pueda poner nuestras facultades en un agradable egercicio: pero los obgetos nuevos y estraños despiertan el ánimo de su adormecimiento, dándole un impulso vivo y plácido. De aquí proviene en gran parte el entretenimiento de los cuentos y romances. Esta conmocion es de su naturaleza mas viva y punzante, que la de la belleza, pero menos duradera: porque si el obgeto no tiene encantos algunos, en que se cebe la fantasia, se desvanece pronto el brillante barniz que le dió la novedad. CAP. VI.

La imitacion da origen á los placeres, que Addison llama secundarios; y que forman una clase numerosa: porque no solo da placer la imitacion de los obgetos grandes ó bellos, recordando las ideas originales de estos, sino la imitacion de los que no tienen ni grandeza ni belleza, y aun de los que son terribles ó disformes.

Tambien pertenecen al gusto los placeres de la melodia y la armonia. No hay sensacion alguna agradable, que no pueda realzarse por el poder de los sonidos. De aquí proviene el deleite de los números poéticos, y aun el de las mas ocultas y vagas medidas de la prosa

CAP. VI. La agudeza, el gracejo, y el ridículo son tambien fuentes de los placeres del gusto, y distintas de las ya exâminadas.

El gran poder que poseen la elocuencia y la poesía de suministrar al gusto y á la imaginacion tan vasta esfera de placeres, se deriba enteramente de la facultad de imitar, y describir; y de la ventaja que en esto llevan á las demas artes. No hay cosa física ó moral, que no pueda representarse al ánimo por medio de esta feliz invencion con colores muy fuertes y vivos. Por esto los escritores hablan comunmente del discurso, como de la principal de todas las artes imitativas; la comparan con la pintura y la escultura, y bajo muchos respetos la dan justamente la preferencia. Verdad es, que ni el discurso en general, ni la poesía en particular, pueden llamarse en rigor artes imitativas. Hay diferencia entre la imitacion y la descripcion. Aquella se egecuta por medio de alguna cosa, que tenga conformidad y semejanza con la cosa imitada: la descripcion excita la idea por medio de símbolos arbitrarios, entendidos solamente de los que se han convenido en ellos. Imitan la pintura y la escultura: se describe con las palabras y con los escritos. Sin embargo, cuando un poeta ó historiador introduce personas hablando, puede su arte llamarse

en rigor imitativo: pero este nombre no puede darse con propiedad á las obras narrativas ó descriptivas; á la descripcion, por egemplo, que Virgilio hace de la tormenta en el *libro 1* de la Enéida.

Hay un sentido, en que la poesía puede llamarse en general arte imitativo, el mismo que acaso tuvo presente Aristóteles, cuando le dió este nombre: y que consiste en imitar, no cosas realmente exîstentes, sino el curso de la naturaleza. Esta imitacion es la representacion fictícia de aquellos acaecimientos, ó de aquellas escenas, que no habiéndose realizado jamas pudieran sin embargo haber exîstido.

La imitacion, de que se vale la poesía, es muy superior á la de la pintura y de la música. El pintor esta limitado por su arte á la representacion de un solo momento. Es verdad que puede presentar este con mas ventajas que el poeta; porque en un solo punto de vista nos pone todas las menudas circustancias, segun acontecieron en la naturaleza. Pero no puede presentar, como el poeta, las varias escenas de la misma accion: y presentándonos solamente los obgetos exteriores, apenas sino imperfectamente puede delinear los caracteres y los sentimientos. *Véase la citada leccion v.*

Sea que consideremos la poesía en par-

CAP. VII. ticular, y el discurso en general como imitativos, ó como descriptivos; toda su facultad para recordar los obgetos reales dimana de la energia de las palabras: y esta nos obliga á exâminar primero el lenguage; lo que paso á hacer desde luego.

CAPITULO VII.

Origen y progresos del lenguage.

El lenguage es el fundamento de todo el poder de la elocuencia: y significa en general la expresion de nuestras ideas por medio de ciertos sonidos articulados, usados como signos de las ideas mismas. Por sonidos articulados se entienden aquellas modulaciones de la voz, ó del sonido despedido del torax, y formado por medio de la boca, y sus diversos órganos.

Volvamos con la imaginacion al primer albor del lenguage entre los hombres; y hallaremos razones poderosas para quedar atónitos á vista de la perfeccion á que ha llegado. Ciertamente no hay invento digno de tanta admiracion, como el lenguage; el cual seria preciso fuese obra de las primeras y mas groseras edades, si hubiera de considerarse como invento humano. Convengamos por un momento en esta hipotesi para desentrañar el asunto.

Cuando los hombres comenzaron á formar las lenguas, eran una raza errante y dispersa, sin otra sociedad que la doméstica, y esta bastante imperfecta: porque su vida cazadora ó pastoril debia separarlos frecuentemente. Estando tan divididos, y siendo tan raro su comercio; ¿cómo podian convenirse generalmente en cúmulo alguno de sonidos ó palabras, como signos de sus ideas? Parece, que para fijar y extender el lenguage era preciso que los hombres se hubiesen reunido de antemano en número considerable; y que la sociedad estuviese bastante adelantada: y por el contrario parece igualmente, que haya habido una necesidad absoluta de la palabra anteriormente á la formacion de la sociedad. Cuando consideramos ademas la curiosa analogia, que hay en la construccion de casi todas las lenguas, y la profunda lógica en que estan fundadas, se presentan por todas partes tantas dificultades, que es preciso referir el origen de toda lengua á la inspiracion divina. CAP. VII.

Con todo no podemos suponer, que se diese de una vez al hombre un cuerpo completo de palabras: y es mucho mas natural, que Dios solo enseñase á nuestros primeros padres el lenguage adaptado á las circustancias de estos; dejando que lo extendieran, como lo hizo en otras cosas, se-

CAP. VII. gun lo pidieran sus nuevas necesidades.

Si suponemos un período anterior á la invencion de todas las palabras, los hombres no tenian otro medio de comunicarse sus sentimientos que por los gritos de la pasion, acompañados de los movimientos y gestos mas expresivos de la misma. Por tanto aquellas exclamaciones, que los gramáticos llaman intergeciones, fueron sin duda los primeros elementos del habla.

Cuando por necesitar comunicacion mas extensa, comenzaron á señalar nombres á los obgetos, procedieron sin duda imitando, cuanto les era posible, la naturaleza del obgeto por el sonido del nombre. Suponer inventadas las palabras, ó dar los nombres á las cosas de un modo puramente arbitrario, sin fundamento ó razon alguna, es suponer un efecto sin causa. Siempre que debian nombrarse obgetos dotados de sonido, bullicio ó movimiento, era bien obvia la imitacion por palabras: porque no hay cosa mas natural, que imitar por el sonido la calidad del ruido, que hace un obgeto externo. En todas las lenguas hay una multitud de palabras formadas evidentemente por este principio. Cierto pájaro se llama *cuco* por su sonido. Cuando se dice de cierta especie de viento que *susurra*, y de otra que *brama*, de la serpiente que *silva*, de la mos-

ca que *zumba*, y de un arroyo que *murmura*, se discierne claramente la analogia entre la palabra, y la cosa significada por ella. CAP. VII

Esta analogia parece que falta enteramente en los nombres de obgetos relativos solamente á la vista, y aun mas en los de las ideas morales. Sin embargo muchos hombres eruditos han sido de opinion, que por las palabras radicales de todas las lenguas, puede trazarse tambien en los de estos algun grado de correspondencia con el obgeto significado. *Véase la leccion VI.*

Pero este principio de una relacion natural entre las palabras, y los obgetos solo puede aplicarse al lenguage en su estado primitivo. Como en cada nacion se acrecienta la multitud de términos, las palabras por mil métodos irregulares y caprichosos de derivacion y composicion, se van desviando poco á poco de sus raices: y llegan á perder toda la analogia en el sonido con las cosas significadas. Así en el estado en que hemos encontrado el lenguage, las palabras pueden considerarse en general como símbolos, no como imitaciones; como signos arbitrarios ó de institucion, no como signos naturales de las ideas. Pero como en su origen no podian formarse sino por imitacion, seria mas pintoresco en su estado primitivo; mas reducido que ahora en el cú-

CAP. VII. mulo de voces, pero mas expresivo por el sonido de la cosa significada.

El segundo caracter del lenguage, en su estado primitivo, resulta del modo con que los hombres pronunciaron al principio las palabras, esforzándose á comunicarse recíprocamente sus ideas por medio de los gritos y gestos, que les dictó la misma naturaleza. Este modo de explicarse no pudo desusarse de una vez: y aun en el dia, cuando algunos quieren esplicarse en una lengua que no poseen bien, recurren á este método para hacerse mas inteligibles. Por lo mismo puede sentarse como principio, que la pronunciacion de las primeras lenguas estaba acompañada de mas gesticulaciones, y mayores inflexîones de voz que ahora; y que era de un tono mas elevado, ó canoro. Habiendo cesado en gran parte la necesidad, continuó en usarse por adorno lo que habia sido efecto de esta; especialmente entre las naciones que tenian mucho fuego y vivacidad de genio: porque estas se inclînan naturalmente á un modo de conversacion, que tanto halaga á la fantasia.

Tanto en la lengua griega, como en la latina, se conservó en gran parte esta pronunciacion musical y gesticulante. Sin esta observacion no podriamos entender varios pasages de los autores clásicos, relativos

á la elocuencia pública, y á las diversiones teatrales de los antiguos. CAP. VII.

Cuando los bárbaros inundaron el imperio romano, estas naciones mas flemáticas no retuvieron los acentos, los tonos y los gestos, que introdujo la necesidad, y que despues sostuvieron la costumbre, y el capricho en las lenguas griega y romana. La conversacion y la locucion pública se hicieron mas sencillas y llanas, y sin la mezcla de tonos y gestos que distinguieron á las naciones antiguas: y en las diferentes lenguas modernas la prosódia de la palabra participa mas de la música, segun la mayor viveza y sensibilidad de los que las hablan.

Como el modo con que los hombres expresaron al principio sus palabras, era fuerte y expresivo, como acompañado de gritos y gestos; el lenguage no podia menos de estar lleno de figuras nerviosas y pintorescas. Estas no son invencion de los oradores, ni de los retóricos. Por el contrario jamas emplearon los hombres tantas figuras, como cuando apenas tenian palabras para expresar sus pensamientos. Las causas de esto son; 1.ª la falta de nombres propios para cada obgeto, y la consiguiente necesidad de explicarse por comparaciones, metáforas, alusiones, y todas aquellas formas sustituidas que hacen figurado el lenguage; 2.ª la cir-

CAP. VII. custancia de hallarse mas familiarizados con los obgetos materiales y sensibles, que los rodeaban; y que habiéndose dado nombre á estos, mucho antes que se inventaran palabras para significar las disposiciones del ánimo, ó las ideas intelectuales y morales, estaban precisados á pintar sus conmociones por alusion á los obgetos sensibles que tenian mayor relacion con ellas; y que podian hacerlas visibles en algun modo á los demas: 3.ª la situacion misma de los hombres en sus principios, sugetos mucho mas al dominio de la imaginacion, y de las pasiones; por vivir dispersos, no conocer el órden de las cosas, y encontrar cada dia obgetos nuevos y estraños para ellos. Por esto el miedo, la sorpresa, la admiracion y el asombro son sus pasiones mas frecuentes; y su lenguage ha de participar por precision de este caracter ó disposicion de sus ánimos. *Véanse en la leccion referida los hechos en confirmacion de estos raciocinios.*

Al paso que el lenguage se fué haciendo mas copioso, perdió por grados aquel estilo figurado, que era su caracter primitivo.

El estilo se hizo mas conciso, y de consiguiente mas sencillo; la imaginacion tuvo menor influjo; y dejó de ser universal la manera vehemente de hablar por tonos y por gestos.

Atendiendo al órden, en que estan colocadas las palabras en una sentencia, se halla una diferencia muy notable entre las lenguas antiguas y modernas: y para observar esta diferencia volvamos, como antes, la vista á los primeros períodos del lenguage. Un salvage, que mirase y apeteciese una fruta, y quisiera que otro se la alargara; suponiendo que no supiese palabras algunas, se esforzaria á darse á entender, señalando primero el obgeto de su deseo, y lanzando despues un grito apasionado. Si supiese algunas palabras, pronunciara desde luego la del nombre del obgeto; y no diria como nosotros: "dame la fruta"; sino segun el órden latino, *fructum da mihi.* Tal es por precision el órden, poniendo en palabras el gesto que al salvage enseñó la naturaleza, antes que conociese aquellas. Por tanto podemos inferir, como demostrado, que este sería por lo comun el orden de colocar las palabras en el principio del lenguage: y así sucede en las mas de las lenguas antiguas, como la griega y la latina; y segun dicen, la rusa, la esclavona, la gálica, y várias de la América. Conocidos son los ejemplos de esto en la latina. *Animi imperio*, dice Salustio, *corporis servitio magis utimur.* Horacio en la Oda 3. del Libro III, dice: CAP. VII.

Justum et tenacem propositi virum,

CAP. VII. *Non civium ardor prava juventium,*
Non vultus instantis tirani
Mente quatit solida . . . .

Todas las lenguas modernas de la Europa han adoptado una coordinacion diferente de las antiguas: y acostumbrados á ella llamamos inversion á la de estas. En las composiciones en prosa admiten aquellas muy poca variedad en la colocacion de las palabras: son mas fijas en un órden, que podemos llamar el del entendimiento: colocan primero en la sentencia la persona ó cosa, que habla ú obra; despues la accion; y por último el obgeto de esta: de suerte que las ideas se suceden unas á otras, no segun el grado de importancia que los diversos obgetos tienen en la fantasia, sino segun el órden de la naturaleza y del tiempo. En la poesía, que es el lenguage de la pasion ó de la imaginacion, no es tan rigurosa esta estructura: pero aun en ella es mas rara la libertad en nuestras inversiones y trasposiciones, en comparacion de las que tenian las lenguas antiguas. Tambien es de observar, que en las lenguas modernas hay una circustancia, que limitó en parte su coordinaçion á una serie determinada; y es la de haber olvidado las diferencias de terminacion, que en el griego y el latin distinguian

los casos de los nombres, y las personas de los verbos; y que señalaban la relacion mútua de las palabras, aunque estuviesen colocadas en diferentes partes de la sentencia. Por ejemplo, los latinos podian con toda propiedad explicarse de esta suerte: CAP. VII.

Extinctum Nimphæ crudeli funere Daphnim
Flebant . . . .

Las diferentes terminaciones ponian todo en orden: y aclaraban enteramente la conexîon de las palabras. Nosotros no podemos dar á las nuestras tal coordinacion: porque apenas se comprenderia el sentido. Con todo, si nuestras lenguas por razon de la coordinacion sencilla de las palabras tienen menor armonia, menos belleza y menos fuerza, son sin embargo mas claras en su significacion.

De todo se infiere, que el lenguage era á los principios escaso de palabras, pero descriptivo por su sonido, y expresivo en el modo de proferirlas, por el auxîlio de los tonos y los gestos: que el estilo era figurado y poético, y la coordinacion caprichosa y animada: que en las sucesivas mudanzas del lenguage con los adelantamientos de la sociedad, el entendimiento ha ido ganando terreno, y perdiéndolo la imaginacion: que

CAP. VII. los progresos del lenguage en esta parte se parecen á los de la edad en el hombre; pues creciendo en años se resfria su imaginacion, y se madura su juicio: que pasando de la esterilidad á la abundancia ha pasado de la vivacidad á la exâctitud, y del fuego y del entusiasmo á la frialdad y la precision: en fin, que en el antiguo estado era mas favorable á la poesía y á la oratoria, y ahora á la razon y la filosofia. *Véase la leccion VII.*

CAPITULO VIII.

Origen y progresos de la escritura.

No hay duda de que la escritura es, despues de la palabra, el arte mas útil á los hombres. Es una mejora de la palabra; una extension, que se da á ella en distancia y en duracion: y por tanto es preciso que haya sido posterior á ella en tiempo. Al principio hubieron de contentarse los hombres con manifestar sus pensamientos á los presentes por medio de las palabras: y despues divisaron un método para comunicar estos pensamientos á los ausentes por señales, ó caracteres presentados á la vista.

Estos caracteres escritos, ó son signos de cosas, ó de palabras. Son signos de cosas las pinturas, los geroglificos, y los simbolos

empleados por los antiguos; y signos de palabras son los caracteres alfabéticos, empleados ahora por todos los europeos. Sobre los signos de cosas, y el origen y efectos de las pinturas de los megicanos, y los geroglíficos de estos y de los egipcios, *véase la leccion VII.* CAP. VIII.

Como la escritura fué adelantando desde la pintura de los obgetos visibles á los geroglíficos, ó símbolos de cosas invisibles; así de estos últimos pasó entre algunos á simples señales arbitrarias, puestas para significar los obgetos, aunque sin analogía alguna con ellos. De esta especie eran los *quipos*, ó cuerdas de los peruvianos; en que por nudos de varios tamaños y diferente coordinacion, disponian signos para comunicarse sus ideas. De la misma naturaleza son los caracteres chinos; de los cuales cada uno significa una idea, y es una señal puesta para denotar una cosa: de consiguiente el número es inmenso por precision; pues debe igualar al número de ideas, ó de cosas que se les ofrece expresar. Se dice que tienen setenta mil caracteres de estos; y leerlos y escribirlos con perfeccion es estudio de toda la vida. Las cifras, ó figuras aritméticas que hemos tomado de los árabes, son señales significantes de la misma naturaleza que los caracteres chinos: no tienen depen-

CAP. VIII. dencia de las palabras; sino que cada figura representa un obgeto; á saber, el número que significa: y presentadas á la vista son entendidas de todas las naciones, que se han conformado en usarlas, por diferentes que sean sus lenguas.

En nada de esto hemos visto aun cosa, que se parezca á nuestras letras, ó á la escritura en el sentido que ahora le damos. Al fin hombres de varias naciones llegaron á conocer la imperfeccion, la ambigüedad, y lo empalagoso de estos métodos: y consideraron, que empleando signos, no directamente para las cosas, sino para las palabras, se lograrian muchas ventajas. Reflexîonaron, que se estan repitiendo continuamente los mismos sonidos: y discurrieron, que inventando signos para cada uno de los sonidos simples, y juntando unos pocos de estos, seria facil expresar por escrito la combinacion entera de sonidos, que requieren las palabras. El primer paso fué la invencion de un alfabeto de sílabas; el cual se conserva aun hoy en Etiópia, y en algunas comarcas de la India. Con todo, resultaba grande el número de caracteres: y debian ser muy laboriosas las artes de leer y de escribir. Nació al fin algun genio feliz, que reduciendo á sus elementos mas sencillos los sonidos de la voz humana, los contrajo á poquísi-

mas vocales y consonantes: y fijando para cada una de estas los signos, que ahora llamamos letras, enseñó por sus combinaciones á poner por escrito todas las palabras. CAP. VIII.

No aparece á quien somos deudores de este importante y acendrado descubrimiento. De los libros de Moises se deduce, que antes de él se habian inventado las letras entre los indios, y probablemente entre los egípcios. En la Grecia fueron introducidas por Cadmo; el que aunque pasó de Fenicia á Grecia, se dice fué originario de Tebas en Egipto. El alfabeto de este era imperfecto; pues solo contenia diez y seis letras. Las demas se añadieron al paso que se veia que faltaban signos para diferentes sonidos. Las letras de los diversos alfabetos se parecen bastante en la figura, y aun en la semejanza de los nombres.

Se escribieron de derecha á izquierda, ó en órden inverso al que ahora observamos: y así se verificó entre los Asirios, los Fenicios, los Hebreos, y aun los Griegos. Despues alternaron estos sus líneas de derecha á izquierda, y de izquierda á derecha, conservándose todavia algunas muestras de esto, entre ellas la inscripcion del famoso monumento sigeo. Al fin hallando mas cómodo el movimiento de izquierda á derecha, prevaleció este método en toda Europa.

CAP. VIII. Por largo tiempo la escritura fué una especie de grabado. Se emplearon al principio pilares y lanchas de piedra; despues chapas de metales, por mas blandos que aquellas; y por fin materias mas ligeras y manuales. En algunos paises usaron de las ojas y la corteza de ciertos árboles; en otros de tablillas de madera cubiertas de cera, en que imprimian las letras con un estilo ó punzon de hierro. Despues se valieron de pieles de animales preparadas y reducidas á pergamino. La invencion del papel no asciende mas allá del siglo XIV.

Comparando en pocas palabras el lenguage hablado con el escrito, veremos que por una y otra parte hay sus ventajas y desventajas. El lenguage escrito es un modo de comunicacion mas estensivo y permanente; y presenta la ventaja que niega el hablado, de tener á la vista los caracteres escritos, para detener á su grado el lector el sentido del escritor. Pero en punto de fuerza y de energía tiene mucha superioridad el habla sobre la escritura: porque la viva voz, acompañada de las miradas, los tonos y los gestos hace en el ánimo mas fuerte impresion que la lectura de un escrito. Por esto, aunque la escritura sea mas útil para la mera instruccion, los grandes milagros de la elocuencia no pueden esperarse del lenguage escrito, sino del hablado. *Véase la leccion VII.*

CAPITULO IX.

Estructura de las sentencias. Division de las varias partes de la oracion.

No pienso dar un sistema de la gramática general, ni de la castellana en particular; porque un exámen prolijo de las finuras del lenguage nos alejaria mucho de los obgetos, que piden nuestra primera atencion en este compendio. Así echaré solamente una ojeada sobre los principios capitales del lenguage, haciendo algunas observaciones sobre las partes de que se compone el habla; y notando de paso algunas particularidades de la lengua castellana. Despues haré observaciones mas particulares sobre la índole de ésta.

Lo primero que hay que considerar, es la division de las varias partes del habla; que son las mismas en todas las lenguas. En todas se hallan sustantivos, pronombres, adjetivos, verbos, preposiciones, y conjunciones. La division mas sencilla y completa seria en sustantivos, atributivos, y conexîvos: sustantivos, todas las palabras que expresan los nombres de los obgetos, ó los asuntos del discurso; atributivos, todas las que expresan algun tributo, propiedad ó

CAP. IX. accion de los primeros; y conexîvos, todas las que expresan las conexîones, relaciones, y dependencias que hay entre ellos. La division comun en nombres, pronombres, verbos, participios, adverbios, preposiciones, interjeciones y conjunciones, no es muy lógica: pues comprende bajo la voz *nombres* á los sustantivos y á los adjetivos que son esencialmente distintos; y distingue de estos á los adverbios, que no son otra cosa que adjetivos verbales. Pero familiarizados los oidos á estos términos será lo mejor valernos de ellos. *Véase la leccion VIII.*

CAPITULO X.

Sustantivos.

Los nombres sustantivos son el fundamento de toda la gramática: y pueden considerarse como la parte mas antigua del habla. Así que los hombres salieron de las simples interjeciones ó exclamaciones de la pasion; y comenzaron á comunicarse por el discurso; se vieron precisados á señalar nombres á los obgetos que veian: lo cual se llama invencion de nombres sustantivos. Adonde quiera que volviese el hombre los ojos, vería florestas y árboles. Dar nombres distintos á cada uno de estos árboles habria sido inter-

minable: y observando que todos se semejaban en ciertas calidades comunes, como el nacer de una raiz, y llevar ramas y ojas, formó una idea general de estas calidades; y ordenando á todos bajo una clase, la llamó árbol. La esperiencia le enseñó con el tiempo á subdividir el género en varias especies, de pino, fresno, encina, &c. Aun entonces usaban los hombres de términos generales: porque pino, fresno, encina, son nombres de clases enteras. Aquí se presenta una invencion muy útil del lenguage por medio de aquella parte de la oracion, llamada *artículo.* CAP. X.

La fuerza de este consiste en separar de la masa comun el individuo de que hablamos. En castellano tenemos dos artículos, *un* y *él*; *un* mas general, *él* mas especial. *Un* significa un individuo desconocido, ó indeterminado de la especie: *él* fija y determina este individuo. La diferencia entre estos dos artículos se advierte palpablemente en la diferente significacion de estas tres frases: "el hijo de un rey; el hijo del rey; un hijo del rey"; sin que dependa de otra cosa, que de la diversa aplicacion de los artículos *un* y *él*. "Tú eres *un* hombre", es proposicion muy general y vaga. "Tú eres *el* hombre", es asercion bastante para excitar en otros la confianza, la admiracion,

CAP. X. el terror, ú otros sentimientos fuertes.

Ademas de los artículos llaman nuestra atencion otras tres calidades del sustantivo; á saber, el *número*, *género*, y *caso*. El número, ó la distincion del singular y del plural, es preciso ascienda á la infancia misma del lenguage: pues hay pocas cosas que los hombres tuviesen que explicar con mas frecuencia, que la distincion entre *uno* ó *muchos* obgetos. Esta distincion se ha señalado en todas las lenguas por alguna variacion en el sustantivo. El género, fundado en la distincion de los sexós, solo puede tener lugar propio en las criaturas vivientes; las cuales admiten distincion entre macho y hembra. Todos los demas sustantivos debieron colocarse en el género neutro; el cual envuelve la negacion de uno y otro sexô. Pero en esta parte ha habido alguna singularidad en el lenguage. En el griego y el latin un gran número de obgetos inanimados se hicieron masculinos ó femeninos; y otros quedaron colocados, como debieran estarlo todos, bajo el género neutro. Pero en el castellano, italiano y frances, sea cual fuere la causa, todos sus nombres de obgetos inanimados estan en el mismo pie que los de las criaturas vivientes; y distribuidos sin excepcion en masculinos y femeninos. El fundamento de esta regla, segun Harris en

su "Investigacion filosofica sobre los principios de la gramática", consiste en cierta semejanza, o analogía, aunque distante, entre el nombre de algun obgeto inanimado y el de alguna criatura viviente. CAP. X.

Pasemos á otra circunstancia notable en los sustantivos, que en sentido gramatical se llama declinacion de los nombres por casos. Para entender que es *caso*, es preciso observar que aun hecho lo precedente, quedaba todavia imperfecto en estremo el lenguage; hasta que los hombres divisaron un medio de expresar las relaciones de unos obgetos con otros. Estas relaciones son innumerables: y aun en los primeros periodos, fué absolutamente preciso expresar de un modo o de otro las relaciones mas importantes y mas frecuentes en el trato diario. De aquí provienen el genitivo, dativo y ablativo. La idea propia de los casos es la expresion de la relacion, que tiene un obgeto con otro, denotada por la variacion en el nombre del obgeto, por lo comun en las letras finales, y en algunas lenguas en las iniciales. El griego, el latin, y otras lenguas, usan de la declinacion en uno de estos modos. El castellano, el inglés, el francés, y el italiano expresan las relaciones por medio de las palabras llamadas *preposiciones*: las cuales son los nombres de las relaciones prefijadas

CAP. X. al nombre del obgeto. Ambos métodos son iguales en el sentido; y solo se diferencian en la forma. Aunque el primero parezca al pronto mas artificial que el segundo, podemos creer, que fué el mas antiguo: pues lo vemos practicado en las mas de las lenguas madres. Tambien puede darse razon, á mi parecer cabal, del motivo que hizo prevalecer aquel uso. Las relaciones, consideradas en sí mismas, son las ideas mas astractas de cuantas ocurren á los hombres; tanto que no es facil dar idea distinta de lo que se entiende por las palabras *de*, *ó por*, cuando estan solas: y por esto los primeros inventores del lenguage, en vez de considerar una relacion en astracto, y de divisar nombre para ella, la concebirian unida con el obgeto; y variando el nombre de este dirian, *hominis*, "de un hombre", *homine*, "con un hombre" &c. Pero observando con el tiempo muchas relaciones, y haciéndose mas susceptibles de ideas generales, inventaron por grados nombres para las relaciones, que iban descubriendo: y estos nombres son los que llamamos *preposiciones*. En fin introducidas estas se vió, que podian suplir por los casos, prefijándolas al nominativo. Uno y otro método tienen sus inconvenientes y ventajas. Aboliendo los casos ha resultado mas sencilla, y menos ir-

regular la estructura de las lenguas modernas. Pero por el uso constante de las preposiciones hemos llenado el lenguage de palabras pequeñas; y haciéndolo mas prolijo hemos enervado su vigor: lo hemos despojado de la variedad y dulzura, que resulta de la extension dada á las palabras por los casos: y en fin con la abolicion de estos, y con la alteracion que igualmente han padecido los verbos, nos hemos privado de aquella libertad de trasposicion; de que gozaban las lenguas antiguas. *Véase la leccion VIII.* CAP. X.

CAPITULO XI.

Pronombres.

Los pronombres son las palabras, que mas de cerca se refieren á los sustantivos: y, como lo dice la voz misma, son los representantes ó sustitutos de los nombres. *Yo*, *tú*, *él*, *ella*, *ello*, son un modo abreviado de nombrar las personas ú obgetos; con que tenemos un comercio inmediato ó de referencia: y por esta razon quedan sujetos á las modificaciones de género, número, y caso. La primera y segunda persona de los pronombres, no tienen género distinto en lengua alguna, á lo menos en singular: porque hallándose presentes, al hablar, no lo

 necesitan para que se distinga su sexô. Pero, como puede estar ausente, ó ser desconocida la tercera, es necesario distinguirla por el género: y por esto en castellano tenemos tres, *él*, *ella*, *ello.* Aun las lenguas, que han perdido los casos sustantivos, tienen algunos en los pronombres, á causa de la mayor prontitud para espresar las relaciones. En castellano los de la primera y segunda persona tienen ciertas variaciones, que pueden llamarse casos. Así decimos, "*yo* hablo, *de mí* se habla, *á mi* me hablan, hablan *conmigo.*" La tercera no los tiene en su significacion directa: pero en la recíproca tiene variaciones iguales á las de aquellas: y por tanto decimos, " piensa muy bien *de sí*, trabaja *para sí*, se viste *por sí*, lleva *consigo* lo que necesita, *ello se* está dicho." *Véase la misma leccion.*

CAPITULO XII.

Adjetivos.

Los adjetivos, ó términos de calidad, son las palabras mas sencillas de todas las atributivas: se hallan en todas las lenguas: y es preciso que se inventasen desde el principio; porque no podian distinguirse los obgetos, hasta dar nombre á sus diferentes

calidades. En griego y en latin se declinan como los sustantivos: y por esto los gramáticos hicieron del adjetivo y del sustantivo una misma parte de la oracion, atendiendo mas á la forma esterna de las palabras, que á su naturaleza y fuerza. Pero el adjetivo jamas expresa una cosa, que pueda subsistir por sí; lo que es la esencia del sustantivo: y se asemeja mas al verbo: el cual expresa tambien el atributo de una sustancia. El genio de las lenguas antiguas hizo, que el adjetivo tomase tanto en ellas la forma del sustantivo. Evitaron en lo posible considerar las calidades en astracto: las hicieron una parte de la sustancia, que distinguian: y la libertad de trasposicion pedia que se siguiera este método. Cuando digo en castellano la "hermosa muger de un hombre esforzado", se previene toda ambigüedad por haber colocado inmediatas las palabras que califican los adjetivos: pero diciendo en latin, *formosa fortis viri uxor*, solo se evita por la conformidad en género, número y caso. *Véase la leccion referida.*

CAPITULO XIII.

Verbos.

El *verbo* es la palabra mas compleja de todas las atributivas, y aun de todas las partes de la oracion. Es de la misma naturaleza que el adjetivo: y expresa, como este, un atributo ó propiedad de alguna persona ó cosa. En todas las lenguas envuelve nada menos que tres ideas; el atributo de algun sustantivo, la afirmacion de este atributo, y el tiempo. La afirmacion es lo que mas distingue al verbo de las otras partes del habla; y tanto, que no puede haber sentencia ó proposicion sin verbo expreso ó implícito: pues siempre que hablamos, tratamos de afirmar que una cosa es, ó no es; y la palabra que lleva consigo esta ascrcion, es el verbo.

De aquí es, que tanto por su importancia, como por la necesidad de los verbos en la oracion, debieron ser estos una de las primeras tentativas en la formacion del lenguage. Muy probable es, que el verbo radical fué en las mas de las lenguas, el que ahora llamamos impersonal: " llueve; truena; es de dia; es agradable", pues esta es la forma mas esencial del verbo; y no hace mas,

que afirmar la existencia de una cosa. Inventados los pronombres se fueron haciendo personales los verbos, y dividiendo en los tensos y modos que ahora tenemos. CAP. XIII.

Los *tensos* envuelven las diversas distinciones del tiempo; y estas distinciones proceden de considerar el tiempo corriendo, y nunca enteramente parado. Verdad es, que el presente puede considerarse como un punto indivisible: pero no sucede así ni con el pretérito, ni con el futuro. En la lengua castellana hay hasta cuatro tensos para expresar las variedades del tiempo pasado: 1º se puede considerar una cosa pasada como incompleta; lo cual hace el tenso llamado pretérito imperfecto: *scribebam*, "yo estaba escribiendo": 2º como recien acabada; y esto forma el tenso ó pretérito propiamente perfecto, expresado siempre en castellano por medio del verbo auxiliar: "yo he escrito." 3º Puede considerarse como acabada hace algun tiempo, sin determinar este: *scripsi*, "yo escribí", sin decir "ayer" "ó, hace un año." 4º Puede considerarse como acabada, antes de otra cosa tambien pasada; y este es el plusquam perfecto: *scripseram* "yo habia escrito, antes de que recibiese tu carta." El futuro tiene tambien dos variedades; 1.º el sencillo, ó indefinido, *scribam*, "yo escribiré", sin decir cuando: 2.º el re-

CAP. XIII. lativo á otra cosa tambien futura: *scripsero*, "yo habré escrito, antes de que llegue."

Los verbos admiten distincion de voces activa y *pasiva*; segun que la afirmacion es de cosa hecha, ó de cosa padecida: como en "yo amo; yo soy amado." Admiten tambien la distincion de *modos*, segun la forma en que se hace la afirmacion: y de aquí proviene el *indicativo*, que declara solamente una cosa; el *imperativo*, que requiere, manda, intima; y el *sujuntivo*, que expresa la cosa en forma de una condicion, con subordinacion á otra cosa á que hace referencia. El *infinitivo* no tanto es modo, cuanto el nombre del verbo: pues no lleva consigo ni tiempo ni afirmacion; y solamente expresa aquel atributo, que ha de ser materia de los modos y tensos. Aun por esto se construye muchas vezes como el sustantivo: "escribir bien es dificil; hablar elocuentemente es aun mas arduo." El *participio* es meramente un adjetivo, que denota un atributo: y aunque expresa el tiempo, no lleva consigo la afirmacion.

Claro es de ver, que los verbos son la parte mas artificial y compleja de todas las de la oracion. En la solo palabra *amavissem*, "yo hubiera amado", se denota; 1.º la persona que habla; 2.º un atributo, ó accion de esta persona; 3.º una afirmacion acerca de esta

accion; 4.º el tiempo pasado; y 5.º una condicion, de la cual está suspensa la accion. En todas las lenguas hay, sino me engaño, palabras de todo este valor, y de estructura mas ó menos artificial; aunque la forma de la conjugacion, ó la manera de expresar todas estas cosas, se diferencia mucho en varias lenguas. Es mas perfecta la conjugacion, que variando solo la terminacion ó la sílaba inicial del verbo, expresa mayor número de circustancias sin necesidad de palabras auxiliares. La lengua griega es muy regular y completa en todos los tensos y modos: y la latina, aunque formada sobre el mismo modelo, es mas imperfecta; especialmente en la voz pasiva, formando los mas de los tensos por el auxiliar *sum*. CAP. XIII.

Las lenguas modernas de la Europa son muy defectuosas en la conjugacion: pues admiten pocas variedades en las terminaciones del verbo; y recurren casi siempre á los auxiliares *ser y haber* en todos los tensos y modos. Estos verbos auxiliares hacen en la conjugacion el mismo oficio, que las preposiciones en la declinacion: y su uso proviene de la misma causa (*Véase la leccion IX del autor*). Como estas lenguas comenzaron á formarse de las ruinas de las antiguas; familiarizados ya con estas palabras *soy*, *fui*, *hé*, *seré*, parecio mas fácil adjudicarlas á cualquier verbo, que reprodu-

CAP. XIII. cir la variedad de las terminaciones de los antiguos *amor*, *amabor*, *amavi.* Por esta práctica resultó el lenguage mas sencillo y facil en su estructura, pero mas prolijo y menos gracioso.

CAPITULO XIV.

Partes indeclinables.

Los adverbios son partes indeclinables, ó que no admiten variacion; y las primeras de esta clase. En todas las lenguas forman una clase muy numerosa, que se pudiera reducir al capítulo de atributivas: pues sirven para denotar alguna circustancia relativa al tiempo, lugar, órden, grado, &c. Por lo comun son un modo abreviado de hablar. *Excesivamente*, por ejemplo, es lo mismo que *en alto grado*; *bravamente*, lo mismo que *con bravura* ó valentia; *aquí* lo mismo que *en este lugar*; *ahí en ese lugar*; *allí en aquel lugar.* Pueden concebirse como menos necesarios, y de introducion posterior que otras muchas clases de palabras: y aun por esto se derivan de las ya establecidas.

Mas esenciales son las preposiciones y las conjunciones: y forman aquella clase de palabras llamadas conexivas; las cuales sir-

ven para denotar las relaciones de unas cosas con otras. Las conjunciones sirven para enlazar sentencias, ó miembros de sentencias; las preposiciones para enlazar las palabras. (*De la fuerza de estas últimas véase lo que dice el autor, tratando de los casos en la leccion VIII*). CAP. XIV.

Todas estas partículas conexivas son de la mayor utilidad, por señalar las relaciones y transiciones de una idea á otra. Son tambien el fundamento de todo discurso; el cual no es otra cosa, que la conexion de pensamientos. Aun por esto se fueron aumentando, al paso que los hombres adelantaban en las artes. En todas las lenguas, mucha parte de su belleza y de su fuerza depende del uso propio de las conjunciones, y de las preposiciones; y de aquellos pronombres relativos, que sirven tambien para enlazar las diferentes partes del discurso.

Antes de hablar de la lengua castellana, observaré que el exámen del lenguage es de gran importancia; y está enlazado de cerca con la filosofía del entendimiento: porque, si el habla es el vehículo, ó intérprete de nuestras ideas, un exámen de la estructura y de los progresos del habla no puede dejar de descubrir muchas cosas, concernientes á la naturaleza y á los progresos de las ideas mismas. *Véase la leccion IX.*

CAP. XV.

CAPITULO XV.

Lengua castellana.

Los jóvenes que apetezcan cimentarse en la historia, el mecanismo y las prendas del habla castellana, podrán recurrir con fruto á los Orígenes de Alderete, al Tesoro de Covarrubias, á las Fuentes de la elegancia de Garcés, á las Observaciones críticas que preceden al Teatro histórico-crítico de la elocuencia castellana por Capmani, y al Apéndice que D. José Vargas puso á su Declamacion sobre los abusos introducidos en nuestra lengua. Estas indicaciones son tan necesarias como bastantes en un Compendio de retórica y bellas letras. De la lectura de estas obras, y de los trozos, que presenta Capmani en su Teatro, inferirán aquellos que la lengua pátria se hallaba ya en el reinado de Don Alonso el sábio en un estado muy superior al que en igual época tenian y tuvieron mucho tiempo despues las lenguas de toda Europa: pues desde las Partidas de aquel Rey hasta el *Informe* de ley agraria del señor Jovellanos, encontramos siempre una misma frase; y solo advertimos haberse alterado algunos vocablos en favor del buen sonido, y desechado otros con perjuicio tal vez del tesoro de la lengua.

No entraré en la discusion del orígen del castellano, llamado despues español, por haberse extendido á todas las provincias del reyno en el trato familiar, ó á lo menos en el uso público. Pueden verse los autores arriba citados; y lo que sobre su filiacion gótica he dicho en mi traducion *de la leccion IX del autor.* CAP. XV.

Derivada nuestra lengua de la gótica, ó la latina, y de otras varias fuentes encontradas en su curso, adquirió por precision ciertas irregularidades. Retiene poco de la declinacion, hecha por la mayor parte con el auxilio de las preposiciones; hace tambien la conjugacion de varios *tensos* por medio de verbos auxiliares: y su sintaxîs necesita á vezes ser la de la relacion de las palabras mismas, por falta de señales que la demuestren; ó que, hablando gramaticalmente, apunten su régimen en la sentencia. Sus irregularidades solo podrian haberse vencido con el arte, el teson, y la destreza. Pero todavia nos falta una gramática verdaderamente filosófica; y si tenemos la de Nebrija, ó Lebrija, de Jimenez Paton, y de Correas; y si pueden leerse con fruto las de la Academia Española, las del catalan Puig, y del sevillano Alvarez Muñoz; no tenemos todavía, por mas que lo deseamos con impaciencia, un Luwth, un

CAP. XV. Priestley; un Harris, un du-Marsais, un Condillac, un Beauzeé, un Destutt-tracy. ¡Que ventajas pueden haber dado á su lengua unos escritores, que tal vez no la estudiaron, ni aun en su mayor edad! Verdad es, que algunos hizieron tentativas mas ó menos felices para enriquezer el habla castellana, y darla un órden constante y regular, y un paso metódico, suelto, y magestuoso. Pero debian haber comenzado por manejar dia y noche los modelos griegos, y latinos, contentândose desde luego con mendigar la sabiduría agena por repetidas y atinadas traducciones: y lo que aun nos falta en esta parte se demuestra, ó indica al menos por mí, en la *leccion IX*.

La falta sola del diccionario de Sinónimos basta, para que la lengua no tenga toda la precision á que podria llegar: y el *Exámen* sobre la posibilidad de fijar los sinónimos de la lengua castellana, por don Josef Lopez de la Huerta, manifiesta lo que hay aun que hacer en esta parte.

Es innegable sin duda, que los elementos primitivos de la lengua castellana la hacen susceptible de las mayores bellezas. Con ella pueden expresarse las aficiones mas tiernas, y las ideas mas sublimes: como se echará de ver en la atenta lectura de nuestros autores clásicos en prosa y verso; y lo com-

probé á mi entender en la leccion citada. CAP. XV.

Generalmente se cree, que el lenguage recibe cierta tintura del carácter distintivo de la nacion, que lo usa: y sin duda la jovialidad y vivacidad de los franceses, la gravedad reflexîva de los ingleses, la afeminada degeneracion de los romanos modernos, y la profundidad tranquila y sentenciosa de los españoles han influido en parte en el caracter de sus respectivas lenguas. Pero el caracter nacional sufre con el tiempo muchas y grandes alteraciones por causas religiosas y políticas; mientras que el caudal primitivo de palabras sigue siendo el cimiento del habla de los diferentes pueblos.

Es calidad importantísima la flexîbilidad de una lengua, ó la facilidad de acomodarse á los diferentes estilos: y esta flexîbilidad proviene de tres cosas; de la abundancia; de los diferentes modos de decir, de que son susceptibles las palabras; y de la variedad y belleza del sonido para dar á cada asunto el que le conviene. La lengua griega fué la que sobre todas reunió estas tres prendas; y lleva conocidas ventajas á la latina. Entre las modernas la italiana posee mayor flexîbilidad, que la inglesa y aun la francesa. La castellana, sino excede á aquella, le es al menos igual por su fina variedad para modificar maravillosamente todas las

CAP. XV. ideas y todos los sentimientos, y por acercarse á ella en la peculiar libertad de construccion y riqueza de modos de decir. Mucha distancia hay ciertamente de la agudeza y el donaire de Mendoza á los de Quevedo, y de la magestad de Mariana á la de Solís.

Tampoco se acusará á la lengua castellana de áspera y desabrida: y en apoyo de esto puede alegarse la melodia de nuestra versificacion, y la facultad de sostener el número poético, sin el auxilio de la rima. Nuestro verso es, despues del italiano, el mas variado y armonioso de todos los de los dialectos modernos: y sin disputa lleva ventajas al frances en variedad, dulzura, y armonia. Capaz de coordinaciones ó combinaciones melodiosas, está dotada tambien nuestra lengua de gracia y suavidad; aunque su principal caracter sea el nervio y la magestad de expresion.

Como nuestra lengua no se deriva inmediatamente, ó únicamente, de la latina; no pueden aplicarse á ella todas las reglas de la sintaxîs de esta: pues muchas dimanan de su forma ó estructura peculiar. Pero las principales y fundamentales son comunes á todas: porque en todas son esencialmente las mismas las partes, que componen el habla. Tales son los sustantivos, los atri-

butivos, los verbos, y las particulas conexîvas. Esto, que es bien claro de entender, se halla explayado *en la leccion dicha*. CAP. XV.

Prescindiendo de las prendas relevantes ó defectuosas de la lengua castellana, merece, por ser la nuestra, un grado de estudio y atencion superior al que se ponga en el de las otras. Sabemos cuanto cultivaron sus respectivos idiomas griegos y romanos en los tiempos de su mayor cultura. Muchísimo estudian tambien la suya los franceses y los ingleses; y lo prueba la larga lista de gramáticas filosóficas de sus lenguas. Los conocimientos que se pueden adquirir por el estudio de las extrangeras vivas, y aun de las muertas, jamas pueden comunicarse ventajosamente, sino por los que escriben y hablan bien la propia: y por buena que sea la materia de un autor, sus composiciones desmerecerán siempre, si la expresion es defectuosa. Para conseguir la correccion y elegancia del estilo, se necesita mucho trabajo. El que imagine, que puede adquirir estas prendas unicamente por el oido, ó como decimos al vuelo, ó lograrlas con una ligera lectura de nuestros escritores clásicos; se verá al fin de su carrera defraudado de sus esperanzas. Los muchos errores en punto de gramática, ó llámese sintaxîs, de expresion, ó claridad y precision; y de ma-

CAP. XV. gestad, dulzura y armonia que han cometido escritores no despreciables, convencerán á cualquiera del particular estudio que se necesita haber hecho de antemano para escribir la lengua pátria con propiedad. No pocos errores tuve ocasion de observar en Cervantes y en Saavedra, *exâminando su estilo en las lecciones XX y XXI.*

CAPITULO XVI.

DEL ESTILO.

Calidades del estilo.

El estilo puede definirse "el modo particular, con que un hombre expresa sus ideas por medio del lenguage." Siempre tiene alguna analogia con el modo de pensar de un autor: pues es una pintura de las ideas, que se excitan. Así pudiera tambien decirse, que el estilo es aquella suerte de expresion, que mas facilmente toman nuestros pensamientos. De aquí es, que diferentes paises han sido notados por particularidades de estilo, análogas á su genio: y por esto decimos estilo oriental, estilo ático, estilo asiático.

Dos son las calidades de un buen estilo; claridad y ornato. La claridad es una dote

tan esencial, que no puede suplirse por ninguna otra. Sin ella los adornos mas ricos no son sino ráfagas, que relumbran entre las tinieblas; y que deslumbran al lector, en lugar de presentarle una luz deliciosa. Por tanto el primer cuidado debe ser el de dársenos á entender clara y completamente, y sin dificultad alguna. *Oratio*, dice Quintiliano, *debet negligenter quoque audientibus esse aperta; ut ánimum audientis, sicut sol in oculos, etiam si in eum non intendatur, ocurrat. Quare non solum ut intelligere possit, sed ne omnino possit non intelligere curandum.* Si nos vemos precisados á seguir con mucho cuidado á un escritor, á pararnos, y á volver á leerlo para comprenderle bien; jamas podrá agradarnos mucho; porque somos demasiado indolentes para gustar de tanto trabajo: y si á vezes nos detenemos á admirar la profundidad de un autor, despues de haber conocido sus ideas, pocas vezes queremos tomar de nuevo esta tarea. Tambien es cierto, que las ideas de un escritor pueden ser incompletas, ó inadecuadas en algunos asuntos; pero aun entonces deben ser claras en la parte que llegare á comprender. CAP. XVI.

La claridad no es meramente una virtud negativa. No consiste en la esencion de los defectos, que hacen oscura una sentencia. Es una belleza positiva; así como

CAP. XVI. lo es la de un arroyuelo, en que vemos todo el fondo. Para conseguirla es necesario atender: 1.° á cada una de las palabras y de las frases: 2.° á la construccion de las sentencias.

La claridad en las palabras y en las frases pide pureza, propiedad, y precision. No es lo mismo pureza que propiedad. La pureza es el uso de aquellas palabras y frases, privativas del idioma, que se habla en el dia. La propiedad es la eleccion de aquellas palabras y frases, que el uso mas bien establecido ha apropiado á las ideas, que tratamos de expresar. Así el estilo castellano puede ser puro, sin helenismos, latinismos, galicismos, &c.: y con todo puede no ser propio por la mala eleccion de las palabras; aunque ellas sean de la masa general del habla castellana. Pero no puede ser propio, sin ser puro: y teniendo pureza y propiedad, ademas de ser claro, es tambien igualmente gracioso. Sobre las escepciones en favor de las palabras anticuadas, nuevas, y extrañas, ó eruditas, *véase lo dicho en la leccion X.*

La precision es la calidad superior denotada en la claridad: y el valor exacto de esta prenda puede inferirse de la etimologia de la palabra misma. Viene de *præcidere*, "cortar": y significa el hecho de cercenar toda superfluidad, ó de dejar la

expresion de manera, que no muestre mas CAP. XVI.
ni menos que la copia exacta de las ideas. Las palabras de que usamos, para denotar estas, pueden, 1.° expresar solo otras algo semejantes, 2.° pueden expresar las que queremos dar á entender, pero no expresarlas completamente; y 3.° pueden expresarlas junto con algunas otras, que no tratábamos de significar. La precision se opone á estos tres defectos, y principalmente al último. La importancia de la precision puede deducirse de la naturaleza misma de nuestro entendimiento. Jamas puede este mirar clara y distintamente mas que un obgeto á un tiempo; y en teniendo que mirar á dos ó tres obgetos juntos, especialmente si tienen poca conexion, ó semejanza, queda confundido y embarazado; porque no puede ver con claridad, en que se conforman, y en que se diferencian. Esto es lo que cabalmente sucede en las palabras. Si al informarme alguno de su modo de pensar dice mas de lo que quiere; si presenta circustancias extrañas al obgeto principal; si variando sin necesidad la expresion, cambia el punto de vista, y me hace ver unas vezes el obgeto mismo, y otras vezes cosas diferentes, aunque conexâs con él; me obligará á mirar á un tiempo á varios obgetos; y perderé de vista, ó no veré bien el obgeto principal.

CAP. XVI. De aquí proviene el estilo vago, diametralmente opuesto al preciso; y que en general resulta del uso de palabras supérfluas. Con estas, en lugar de darse mas á entender, no se consigue sino confundir al lector. Cuando un autor habla del valor de un héroe en el dia de la batalla, se hace entender completamente; porque habla con precision: pero si por el deseo de multiplicar palabras, de manifestar afluencia, ó de explicarse con mayor claridad, alaba su valor y fortaleza; en el momento en que junta estas dos palabras me hace vacilar en la idea; porque queriendo explicar con mas energía una calidad, explica dos que son diferentes, por ser diferente la ocasion de ejercitarlas: pues el valor hace frente al peligro; y la fortaleza arrostra con la pena. En la dedicatoria que Mariana hizo en la Historia de España á Felipe II dice; "volvila en romance muy fuera de lo que al principio pensé; por la instancia continua, que de diversas partes me hizieron sobre ello, y por el poco conocimiento que de ordinario hoy tienen en España de la lengua latina aun los que en otras ciencias y perfecciones se aventajan. ¿Mas qué maravilla? ¿Pues ninguno por este camino se adelanta; ningun premio hay en el reyno para estas letras; ninguna honra, que es la madre de las artes?

¡Qué pocos estudian por saber!" Esta ligera digresion es una pura redundancia: y nada habrian perdido la frase, y el sentido diciendo solo: "volvila en romance, muy fuera de lo que al principio pensé, por las instancias continuas que me hizieron; y por el poco conocimiento de la lengua latina que de ordinario tienen hoy en España aun los que en otras profesiones se aventajan. ¿Mas qué maravilla? Pues nadie adelanta por este camino; y pocos estudian por saber." Mas abajo dice: "del fruto de esta obra depondrán otros mas avisados. Por lo menos el tiempo, como juez y testigo abonado y sin tacha, aclarará la verdad, pasada la aficion de unos, la envidia de otros, y sus calumnias sin propósito, y su ignorancia." "Como testigo" "dice menos que juez", "y abonado" que "sin tacha"; bastaba decir "del fruto de esta obra depondrán otros mas avisados. Por lo menos el tiempo, juez sin tacha aclarará la verdad." Los escritores ascéticos, que por su género doctrinal, debieron aspirar á la precision tanto como á la claridad, á fin de inculcar mejor los afectos y mover el corazon, parece que olvidaron esta prenda necesaria del buen estilo. El padre Estella, que se distingue entre ellos por su precision, tuvo á vezes sin uso la lima. En el capítulo I. de la 1ª parte. De la vanidad del mundo di-

CAP. XVI. ce: "no quiere el Señor nuestro corazon partido, ni dividido, sino entero": y cualquiera conoce que sino lo quiere partido, no lo quiere dividido; y que no queriéndolo dividido, lo quiere sin duda entero. En el capitulo 2.º de la misma parte dice: "deprende á vencerte en todas las cosas; y el Señor te dará esta paz interior. Corta tus desordenados apetitos; quita de tí los vanos deseos; lanza fuera la codicia de este mundo; y vivirás pacífico y contento. Ninguno te podrá turbar: ninguna cosa te dará pena: gozarás de la suavidad del espíritu; y tendrás paraiso encima de la tierra. Ninguna cosa puede acontecer al justo, dice el sabio, que le dé turbacion. Tus propias pasiones son las que te hacen la guerra; y teniendo los enemigos en casa quéjaste de los de fuera." Yo creo que estos períodos no hubieran perdido en claridad; y habrian ganado en energía, diciendo: "aprende á vencerte en todo: y el Señor te dará esta paz interior. Corta tus desordenados apetitos: lanza fuera de tí la codicia de este mundo; y vivirás pacífico y contento. Ninguno te podrá turbar, gozarás de la suavidad del espíritu, y tendrás el paraiso sobre la tierra." &c. Quintiliano describió exâctamente este estilo vago y redundante; cuando en el *libro VII* de sus instituciones oratorias *cap. 2.º*

dijo: *Est in quibusdam turba inanium verborum, qui dum communem loquendi morem refórmidant, ducti specie nitoris circúmeunt omnia copiosa loquacitate, quæ dicere volunt.* CAP. XVI.

Una de las fuentes mas abundantes del estilo vago es el uso mal entendido de las palabras llamadas *sinónimas*. Llámanse algunas tales; porque se conforman en expresar la idea principal. Mas por lo comun la expresan con alguna diversidad en las circustancias. En ninguna lengua hay dos palabras, que comuniquen precisamente una misma idea: pues varian siempre en alguna idea accesoria, que lleva consigo cada una; y que la distingue de las demas. Como se parecen á las diferentes tintas de un mismo color, el escritor exâcto puede emplearlas con ventajas para acabar y realzar la pintura. Pero la mayor parte de los escritores suele confundirlas, y emplearlas sin artificio alguno, solo para redondear el período, ó diversificar la frase; como si fuera el mismo el significado, no siéndolo en realidad. De aqui proviene cierta confusion, que sin advertirlo se esparce sobre el estilo. La necesidad de atender con esmero al valor exâcto de las palabras, si queremos escribir con propiedad y precision, se demuestra con ejemplos latinos y castellanos en la referida *leccion x*: y puede acabar de

 conocerse en el utilísimo Exámen de don José Lopez de la Huerta y en las Observaciones insertas en el Mercurio de España de enero á mayo de 1800.

CAPITULO XVII.

Propiedades esenciales de la sentencia.

La sentencia ó período puede definirse la proposicion ó declaracion cabal del pensamiento. Aristóteles la difine "una locucion, que tiene su principio y fin dentro de si misma; y es de tal extension, que se puede comprender de una ojeada."

Las sentencias se distinguen en breves ó largas. Cosa es bien obvia, que puede haber extremos por una y otra parte. Las de una extension desmesurada traspasan siempre alguna de las reglas, de que hablaré despues. En los discursos que se han de recitar, se ha de atender á que no se canse la pronunciacion con períodos demasiado largos: y aunque no se hayan de recitar, se fatiga con ellos la atencion del lector; porque la requieren mas intensa, que los breves, para percibir la conexîon de sus diversas partes, y comprenderlas de una ojeada.

Con respecto á la construccion de las

sentencias, los franceses distinguen el estilo en periódico y en cortado. Periódico es aquel, en que las sentencias se componen de varios miembros encadenados entre sí, sin cerrarse hasta el fin el sentido. Esta manera es la mas pomposa, musical, y oratoria, Ciceron abunda de sentencias por este estilo; y por él es la siguiente de Cervantes: "Apenas habia el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos; y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habian saludado con dulce y melíflua armonía la venida de la rosada aurora::: cuando el famoso caballero D. Quijote de la Mancha subió sobre su famoso caballo Rocinante; y comenzó á caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel." Estilo cortado es el que se compone de proposiciones breves, y todas completas en su línea. Tales son las siguientes de Saavedra. "Muchos príncipes se perdieron por ser temidos: ninguno por ser amado. El amor, y el respeto se pueden hallar juntos; el amor y el temor servil no. Lo que se teme se aborrece; y lo que es aborrecido no es seguro." Capmani, Teatro de la Elocuencia Castellana, *tom. v pág. CLXXXVIII.* CAP. XVII.

Deberá predominar uno ú otro estilo segun la naturaleza de la composicion: pues la da

CAP. XVII. el periódico gravedad, y dignidad, y el cortado viveza y energía. Pero en casi toda composicion, lo mejor es mezclarlos; para que á la larga no se canse el oido. *Non semper*, dice Ciceron; *utendum est perpetuitate et conversione verborum, sed sæpe carpenda membris minutioribus oratio est.*

De estas observaciones generales pasemos á un exámen mas particular de las calidades, que requiere una sentencia perfecta. Los antiguos ponian mayor atencion que nosotros en la estructura de estas. El *tratado de la interpretacion* de Demetrio Falereo está lleno de observaciones sobre la eleccion y colocacion de las palabras. Mas magistral es todavía el de Dionisio de Halicarnaso *sobre la coordinacion de las palabras*, aunque ceñido principalmente á la estructura musical.

Como nuestra lengua, ni ninguna de las modernas, presenta tantos socorros en esta parte como la griega, reduciremos las propiedades mas esenciales á las cuatro siguientes; claridad y precision, unidad, fuerza y armonía.

Debe evitarse con el mayor cuidado la menor ambigüedad; y aspirar no solo á que nos entiendan, sino tambien á que no puedan menos de entendernos. La ambigüedad nace de dos causas; de la mala eleccion de

las palabras, ó de su mala colocacion. En el capítulo anterior traté de la eleccion de las palabras: aora trataré de su colocacion. Regla esencial en la coordinacion de las sentencias es, que las palabras ó los miembros que tienen mas estrecha conexîon, tengan en ellas el lugar mas cercano que sea posible; pues de este modo harán ver claramente su mutua relacion. La importancia de esta regla se hará visible con ejemplos: 1.º En la colocacion de los adverbios, usados para calificar el sentido de alguna cosa que va delante ó detras de ellos, es necesaria mucha delicadeza: "Muchas vezes el vulgo con sus malicias oscurece la verdad, dice Mariana, por ser los hombres inclinados á lo peor; en especial cuando se atraviesan causas de envidia, y odio." Este modo adverbial "muchas vezes", como en la intencion del autor recae sobre el verbo "oscurece", estaria mejor detras de este, diciendo. "El vulgo con sus malicias oscurece muchas vezes la verdad." De otra suerte puede darse á entender, que muchas veces el vulgo es el que la oscurece, y otras el que no es del vulgo; en lo que no pensó el autor. Igual vicio padece esta otra sentencia del mismo: "Fatales fines suelen tener, los que no corresponden á la confianza que de ellos hacen los principes: aunque tambien es verdad, que

CAP. XVII. muchas vezes en los reynos se peca á costa y riesgo de los que gobiernan sin culpa ninguna suya." Claro es que él *muchas vezes* no debe recaer sobre los *reynos*, sino sobre el *pecar*. Es de advertir, que si bien la conversacion por el tono y el énfasis muestra generalmente la referencia de los adverbios, y fija claramente el sentido; en los escritos, en donde no se habla al oido, sino á los ojos, debe haber cuidado en enlazar los adverbios con las palabras, que califican; de manera que desde luego presenten la intencion del autor.

2.° Tambien se necesita á vezes de cuidado para interponer, enmedio de la sentencia, una circustancia; sin que resulte ambigüedad. Comenzando Cervantes su D. Quijote dice: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivia un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco, y galgo corredor. Una olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algun palomino de añadidura los domingos, consumian las tres partes de su hacienda. El resto de ella concluian sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo; y los dias de entre semana se honraba con su

vellorí de lo mas fino." Es feliz por la expresion, y por la posicion la circustancia del lugar, *de cuyo nombre no queria acordarse* Cervantes: y todo este primer período es de una fluidez bellísima. El segundo no tiene bastante rotundidad: pero esto no es de ahora. En el tercero hay alguna ambigüedad, por no haber interpolado bien la circustancia de honrarse el hidalgo los dias de entre semana con su vellorí de lo mas fino; pues pareceria, que quedaba ya concluida ó consumida toda su hacienda sin el gasto de su vellorí. CAP. XVII.

3º Mayor atencion se requiere en la colocacion de los pronombres relativos, y de todas aquellas partículas que expresan la conexîon de las palabras. Como todo raciocinio depende de esta conexîon, nunca seremos en esto demasiado exâctos y precisos. Aun llegando á entenderse el sentido, si las partículas están fuera de su lugar, habrá desaliño en la estructura de la sentencia. En el *cap.* 21. de la 1ª *parte* del Don Quijote, en que Cervantes cuenta la libertad que el ingenioso hidalgo dió á los galeotes, se explica de este modo: "Así como Sancho Panza los vido, dijo: esta es cadena de galeotes, gente forzada del Rey, que va á las galeras." Aquí es ambiguo por el giro, si el Rey ó la gente forzada era quien iba á las galeras.

CAP. XVII. Todas las lenguas están expuestas á ambigüedades. Pero Quintiliano observa con razon, que es defectuosa la sentencia, cuando la colocacion de las palabras es ambigua; mas que pueda inferirse el sentido. Si se valiese alguno de esta expresion: *Se vidisse hominem librum scribentem*; aunque sea claro el sentido, Quintiliano sostiene que la coordinacion es mala. *Nam*, dice, *etiam si librum ab homine scribi oporteat, non certe hominem à libro; malè tamen composuerat, feceratque ambiguum, quantum in ipso fuit.* Leccion XI.

CAPITULO XVIII.

Unidad de las sentencias.

En toda composicion se requiere algun grado de unidad, para que sea bella. Es preciso que entre las partes haya siempre algun principio, que las enlaze; y algun obgeto, que sobresalga. La naturaleza misma de la sentencia lleva consigo la expresion de una sola proposicion: y aunque ella esté compuesta de partes; es preciso que estas estén ligadas de modo, que hagan en el ánimo la impresion de un solo obgeto, y no la de muchos. Para esto

1º Se cambiará la escena lo menos que

se pueda. En toda sentencia hay por lo comun alguna cosa ó persona dominante: y esta debe regir, si es posible, desde el principio al fin. Si yo me explicase de esta manera: "Despues que nosotros anclamos, ellos me desembarcaron; y allí fuí saludado de todos mis amigos, quienes me recibieron con las mayores muestras de ternura"; por esta manera de presentar los obgetos, cambiando tantas vezes de lugar y de persona, me expondria á que se perdiera de vista su conexîon. CAP. XVIII.

2º Jamas deben acumularse en una sentencia, cosas que tienen tan poca conexîon, que pudieran dividirse en dos o mas sentencias: y entre los extremos menos malo es errar por muchas sentencias demasiado breves, que por una que esté recargada y llena de embarazos. Antonio Perez en carta á un amigo suyo, despues de agradecerle sus consejos, dice: "Puede hablar así, y ser creido, quien viendo desde mozo á mi padre y sus amigos en lo alto de las cortes, las comenzó á temer; y las deseó huir, y salirse de la nave, aun no bien metido el pie en ella: y quien oyó un dia entre otros discurrir al príncipe Rui Gomez de la fortuna y de sus favores." Aquí se mezclan en cortísimo espacio muchos obgetos y personas: y la sentencia resulta embarazosa. En vano

CAP. XVIII. es pensar en enmendar por una puntuacion arbitraria los defectos de una sentencia, corregir su ambigüedad, ó prevenir su confusion. Las comas, los colones, y los puntos no forman las verdaderas divisiones del pensamiento; y sirven solo para señalar las que nacen de la expresion de un autor.

3º Para conservar la unidad de las sentencias es preciso purgarlas de todo paréntesis. Estos pueden tener en ocasiones un semblante animado; como impelidos por cierta vivacidad, que de paso toca lo que encuentra. Pero por lo comun hacen mal efecto: porque son unas sentencias enmedio de otras; y provienen de que el escritor no ha cuidado de introducirlas en su lugar propio. Por un paréntesis dislocado ajó Lopez de Vega el vivo lustre de este bello soneto:

Daba sustento á un pajarillo un dia
Luscinda; y por los hierros del portillo
Fuésele de la jaula el pajarillo
Al libre viento, en que vivir solia.
Con un suspiro á la sazon tardia
Tendió la mano; y no pudiendo asillo
Dijo; (y de sus mejillas amarillo
Volvió el clavel, que entre su nieve ardia)
¿Adónde vas por despreciar el nido
Al peligro de ligas y de balas;
Y el dueño huyes, que tu pico adora?
Oyóla el pajarillo enternecido:
Y á la dulce prision volvió las alas;
Que tanto puede una muger que llora.

Antonio Perez sembraba á cada paso los paréntesis; y aun los duplicaba. Pero escritores no tan incorrectos deslucen á vezes sus frases por no retocar su estilo, y limpiarlo de estos borrones, dando á aquellas giro diferente. Hablando Mariana de don Enrique IV de Castilla, dice, que "en él desfalleció de todo punto la grandeza y loa de sus antepasados; y todo lo afeó con su poco órden y traza (persona que fué toda su vida de una maravillosa inconstancia en sus acciones y consejos, indigno del nombre de rey) ocasion para que la industria y la virtud se abriese por otra parte camino para el reyno de Castilla, y aun casi de toda España." CAP. XVIII.

4º Es necesario cerrar siempre la sentencia: pues una sentencia incompleta no lo es en realidad. Pero muchas vezes tropezamos con sentencias, que estan, por decirlo así, mas que acabadas: y cuando llegamos á la palabra en que el ánimo desea reposar, hallamos inesperadamente una circustancia que debió haberse omitido, ó puesto en otra parte; pero que parece haberse quedado atras por cola de la sentencia. Despues de contar Cervantes en el *cap.* 4 de la 1ª parte lo que le sucedió á Don Quijote con los mercaderes toledanos, que cayendo Rocinante y rodando su amo una bue-

CAP. XVIII. na pieza por el campo, queriendo este levantarse jamas pudo por el embarazo de las antiguas armas, dice que uno de los mozos lo apaleó deshaciendo todos los trozos de la lanza sobre el miserable caido; y concluyó en estos terminos: "Cansóse el mozo; y los mercaderes siguieron su camino, llevando que contar en todo él del pobre apaleado; el cual despues que se vió solo, tornó á probar si podia levantarse; pero sino lo pudo hacer cuando sano y bueno ¿cómo lo haría molido y casi deshecho? Y aun se tenia por dichoso, pareciéndole que aquella era propia desgracia de caballeros andantes; y toda la atribuia á la falta de su caballo: y no era posible levantarse, segun tenia molido todo el cuerpo." La sentencia debió concluir diciendo: "y aun se tenia por dichoso pareciéndole que aquella era propia desgracia de caballeros andantes." Lo demas es una añadidura y repeticion impertinente; que destruye el efecto de su dichosa desgracia. *Véase la leccion XI.*

CAPITULO XIX.

Energia de las sentencias.

No basta que las sentencias tengan las dos calidades antes referidas: pues por alguna

circustancia poco favorable pueden carecer CAP. XIX.
de aquella energia, ó vivacidad de impresion, que hubiera producido una estructura mas feliz.

La 1ª regla para dar energia á una sentencia es limpiarla de toda palabra redundante.

Est brevitate opus, ut currat sententia: neu se
Impediat verbis, lassas onerantibus aures.

Máxîma es general, que toda palabra, que nada añade al sentido, se lo quita. *Obstat*, dice Quintiliano, *quidquid non adjuvat*. Lo mejor es dejar de expresar todo lo que puede facilmente suplirse. Decir "contento con merecer el triunfo rehusó los honores", es mas enérgico que explicarse diciendo; "estando contento con merecer un triunfo, él rehusó el honor de él." Es preciso que seamos algo severos al revisar lo escrito, cortando todas las excrescencias inútiles, que por lo comun tiene la primera composicion: pero hemos de cuidar tambien de no hacer duro y árido el estilo por cercenar demasiado las sentencias. Deben dejarse algunas hojas para abrigar y rodear el fruto.

Tambien deben limpiarse las sentencias de todo miembro que redunde; porque como cada palabra debe presentar una idea nueva, cada miembro debe contener un pensamiento nuevo. " ¿Qué se hicieron vues-

CAP. XIX. tros gozos pasados, dice Fr. Luis de Granada, dónde están aquellas alegrias antiguas? (Oracion y meditacion, sábado por la mañana). Cervantes en el cuento del cabrero (Don Quijote *parte* I. *cap.* 51.) dice: "Encerrada Leandra quedaron los ojos de Anselmo ciegos, á lo menos sin tener cosa que mirar que contento les diese, los mios en tinieblas, sin luz que á ninguna cosa de gusto les encaminase con la ausencia de Leandra." En estos ejemplcs el último miembro es eco del primero, ó mera repeticion bajo forma diferente: y por esta prolijidad se debilita la atencion; porque multiplicándose las palabras no se multiplican á proporcion las ideas.

II. Para dar energia á las sentencias se ha de atender al uso de las partículas copulativas, relativas y demas. Algunos multiplican sin necesidad las partículas demostrativas: y dicen v. gr. "En esto no hay cosa que nos disguste mas pronto, que la vana pompa del lenguage;" pudiendo decir con aumento de fuerza: "Nada nos disgusta mas pronto, que la vana pompa del lenguage." Otros omiten el relativo, cuando creen que sin él podrá entenderse el concepto: pero si este estilo elíptico es tolerable en la conversacion, y en las cartas, hace mal efecto en los escritos de im-

portancia. Por lo que hace á las copulativas debe observarse: I.º que debilitan el estilo repetidas sin necesidad: II.º que aunque su uso natural sea juntar los obgetos; sin embargo abandonando á vezes la conjuncion señalamos en efecto una conexîon mas estrecha, haciendo que se sucedan mas rápidamente los obgetos. *Veni, vidi, vici,* expresa con mas espíritu la rapidez de la conquista de Cesar, que si hubiese usado de partículas copulativas.

"Acude, corre, vuela:
Traspasa el alta sierra; ocupa el llano;
No perdones la espuela:
No des paz á la mano:
Menea fulminando el hierro insano."

Fr. Luis de Leon, en la profecía del Tajo.

Por la razon contraria, cuando tratamos de que los obgetos aparezcan tan distintos como son en realidad, y que el ánimo repose por un momento en cada uno de ellos; multiplicamos las copulativas con ventajas y gracia particular. Cesar describiendo un combate contra los Nerbios dice: (*libro II de bello gallico*). *His equitibus facile pulsis, ac perturbatis, incredibili celeritate ad flumen discurrerunt; ut pene uno in tempore et ad sylvas, et in flumine, et in manibus nostris hostes viderentur.* Cervantes describiendo el estrago, que hicieron los turcos asaltando de

CAP. XIX. noche un pueblo marítimo de Cataluña, dice: "Poco le valia al sacerdote su santimonia, y al fraile su retraimiento, y al viejo sus nevadas canas, y al mozo su juventud gallarda, y al pequeño su inocencia simple; que de todos llevaban el saco aquellos descreidos perros." En la elegia á la muerte del rey D. Sebastian dijo Fernando de Herrera:

Y el Santo de Israel abrió su mano:
Y los dejó: y cayó en despeñadero
El carro y el caballo y caballero.

Por estos egemplos se ve, que por una particularidad notable del lenguage la omision de la copulativa sirve á vezes para que parezcan mas unidos los obgetos; y que su repeticion los separa en cierto modo. Por tanto deberá usarse de la repeticion para retardar y agravar, y de la omision para dar rapidez. (*Véase la razon de esto en la leccion XII*).

III° Las palabras capitales se pondrán en el lugar, en que hagan mayor impresion. A la verdad no puede darse regla fija, sobre si harán mejor esta al principio ó al fin, ó aun enmedio. Es preciso, que esto varie con la naturaleza de la sentencia: y sobre todo es preciso estudiar la claridad; y lo que permite el índole de la lengua.

Góngora dice en un bellísimo soneto: CAP. XIX.

La dulce boca, que á gustar convida
Un humor entre perlas destilado;
Y á no envidiar aquel licor sagrado,
Que á Jupiter ministra el garzon de Ida;
Amantes no toqueis si quereis vida...........

Los griegos y latinos nos llevaban en esto gran ventaja. Por la gran libertad de inversion, que les permitian sus lenguas, podian escoger la situacion mas ventajosa á cada palabra, dando de este modo mas fuerza á las sentencias. Sin embargo, nuestra lengua sufre tambien y acaso mucho mas que otras de las vivas, cierto grado de inversion: y Cervantes, por egemplo, usa de esta con frecuencia. Así en la Galatea, describiendo el valle de los cipreses, dice de esta suerte: "Cierran y ocupan el espacio, que entre cipres y cipres se hace, mil olorosos rosales y suaves jazmines; tan juntos y entretegidos como suelen estar en las guardadas viñas las espinosas zarzas y puntosas cambroneras. De trecho en trecho de estas apacibles entradas se ven correr, por entre la verde y menuda yerba, claros y frescos arroyos de limpias y sabrosas aguas; que en las faldas de los mismos collados tienen su nacimiento. Es el remate y fin de estas ca-

CAP. XIX. lles una ancha y redonda plaza, que los recuestos y los cipreses forman; enmedio de la cual está puesta una artificiosa fuente, de blanco y precioso marmol fabricada; con tanta industria y artificio hecha, que las vistosas del conocido Tívoli, y las soberbias de la antigua Trinacria no le pueden ser comparadas."

Practiquemos ó no la inversion, siempre es de la mayor importancia, que las palabras capitales estén limpias de cualesquiera otras, que pudieran embarazarlas; y que en habiendo algunas circustancias de tiempo, &c. que deben estar enlazadas con el obgeto principal de la sentencia, se coloquen de modo que no lo oscurezcan ni sepulten.

IV° Los miembros de la sentencia irán siempre en aumento, segun su importancia. Esta coordinacion se llama *clímax*: y este es una belleza; porque en todas las cosas gustamos mas bien de ir ascendiendo á lo que es mas y mas bello, que de llevar un órden retrógrado. *Cavendum est*, dice Quintiliano, *ne decrescat oratio*, *et fortiori subjungatur aliquid infirmius*; *sicut sacrilego fur, aut latroni petulans. Augeri enim debent sententiæ, et insurgere.* De esta suerte en la oracion por Milon, hablando Ciceron del designio de Clodio de matar á Pompeyo, di-

ce: *Atqui si res, si vir, si tempus ullum dignum fuit; certè hæc illa in causa summa omnia fuerunt. Insidiator erat in foro collocatus, atque in vestibulo ipso Senatus; ei viro autem mors parabatur, cujus in vita nitebatur salus ipsa civitatis; eo porro reipublicæ tempore, quo si unus ille occidisset, non hæc solum civitas, sed gentes omnes concidissent.* Bartolomé Argensola, en su historia de la conquista de las Molucas, hace hablar de esta manera al rey de Tidore, cabeza de la liga contra los europeos: "Nosotros nos hallamos poseedores de las mas fértiles islas de Asia; solo para que con los frutos de ellas compremos servidumbre y vasallage infame, convirtiendo esta felizísima liberalidad del cielo en tributos de la ambicion de tiranos advenedizos. Experiencia tenemos de cuan odioso ha sido siempre nuestro valor á los capitanes cristianos. . . Tened pues en memoria, así los reyes como los súbditos, así los que os prometeis gloria, como los que salud, que ninguna de estas cosas se alcanza sin libertad, ni esta sin guerra, ni la guerra sin brios y conformidad." CAP. XIX.

Pero no siempre se puede conseguir, ni se ha de intentar esta especie de *climax* lleno y oratorio; especialmente si el asunto no requiere mucha pompa: aunque siempre se ha de cuidar, de que no decaiga la oracion

CAP. XIX. como advierte Quintiliano; y de que en oraciones de dos miembros se concluya generalmente con el mas largo. Dos razones hay para hacer esto último: 1.ª los períodos divididos de esta suerte se pronuncian con mas facilidad: 2.ª colocado primero el miembro mas corto se aprende mas prontamente, y como de paso; y deja ver mas claramente la conexîon entre los dos.

V.º No concluirán las sentencias con un adverbio, ú otra palabra poco importante. Aunque hay sentencias, cuya fuerza y énfasis consisten principalmente en estas palabras; no se les debe mirar por lo mismo como circustancias sino como figuras capitales, y darles en consecuencia el lugar principal. Por igual razon, aunque los pronombres relativos tienen el valor de un nombre sustantivo, si se necesita dar dignidad á una sentencia, deben evitarse en su conclusion. Lo propio debe decirse de cualquiera frase que exprese una circustancia: pues aunque son partes necesarias, son con todo semejantes á las piedras toscas, consistiendo el arte del arquitecto en colocarlas donde menos ofendan. *Jungantur*, dice Quintiliano, *quo maxime congruunt: sicut in structura saxorum rudium etiam ipsa enormitas invenit cui aplicari, et in quo possit insistere.*

VI.º En los miembros de la sentencia, cuando se comparan ó contraponen dos cosas, se guardará alguna semejanza en el lenguage; porque correspondiéndose las cosas unas á otras esperamos que tambien se correspondan las palabras. Pero debemos cuidar de no poner mucha atencion en esta belleza; porque si aspirásemos siempre á esta construccion, caeriamos en una desagradable uniformidad.

Todas las reglas dadas se encaminan á comunicar en el órden mas claro y natural las ideas que intentamos trasladar á otros: y todas serían inútiles, si los hombres pensasen siempre con claridad; y poseyesen completamente la lengua en que escriben: pues en este caso sus sentencias adquiririan por fuerza la precision, unidad y energia, que he recomendado. *Véase la leccion XII.*

CAPÍTULO XX.

Armonia de las sentencias.

La calidad última de las sentencias es su armonia, ó agrado al oido. El sonido es una calidad que, aunque inferior á la significacion, no debe ser desatendida: pues siendo el vehículo de la comunicacion de nuestras ideas, habrá siempre muy estrecha conexion

CAP. XX. entre la idea comunicada y la naturaleza del sonido que la comunica. *Nihil*, dice Quintiliano, *potest intrare in afectum, quod in aure velut quodam vestibulo statim offendit.* La música tiene naturalmente poder de excitar en otros las disposiciones que deseamos: y el lenguage puede hacerse susceptible en cierto grado de este poder de la música; por lo que no contentos con manifestar sencillamente nuestras ideas á otros, podemos comunicárselas con nueva fuerza por medio de sonidos correspondientes.

Para esto hay que considerar dos cosas en la armonia: 1.ª el sonido agradable en general; 2.ª el sonido expresivo de la significacion. 1.ª Es evidente que la belleza de la construccion musical depende de dos cosas; de la eleccion de las palabras y de su colocacion. Al oido son mas agradables las palabras compuestas de sonidos blandos y líquidos, por una mezcla bien hecha de vocales y de consonantes, que las compuestas de muchas consonantes ásperas que se rocen unas con otras, ó de muchas vocales seguidas, y demasiado abiertas; las cuales precisen á un *hiatus*, ó abertura desagradable de la boca. No debe dudarse que todo sonido dificil de pronunciar, es á proporcion penoso al oido. Las vocales dan dulzura al sonido de las palabras y las consonantes energía;

y excediéndose en el uso de unas ó de otras, resultará rechinante ó afeminado el lenguage. CAP. XX.

Las palabras largas son por lo comun mas agradables al oido, que las monosilabas: y entre las largas son mas musicales las que no se componen de sílabas todas largas, ó todas breves, sino de unas y de otras.

Mas por bien escogidas y muy sonoras que sean las palabras; si estan mal dispuestas, desaparecerá del todo la armonía de la sentencia. En la estructura y disposicion armoniosa de los períodos no hay escritor, que iguale á Ciceron. ¡Qué cosa, por ejemplo, mas llena, rotunda, y sonora, que la siguiente sentencia de su oracion contra Catilina! "*Cogitate quantis laboribus fundatum imperium, quanta virtute stabilitam libertatem, quanta Deorum benignitate auctas exaggeratasque fortunas una nox pene deleverit.* Musical es tambien la siguiente de Cervantes en la Galatea." En el mismo punto, que los ojos de Jelesio miraron la sepultura del famoso pastor Meliso, volviendo el rostro á toda aquella agradable compañía, con sosegada voz y lamentables acentos les dijo: Veis allí, gallardos pastores, discretas y hermosas pastoras: Veis allí, digo, la triste sepultura; donde reposan los honrados huesos del nombrado Meliso, honor y gloria de estas riberas. Comenzad pues á levantar

CAP. XX. al cielo los humildes corazones: y con puros afectos, abundantes lágrimas y profundos suspiros, entonad los santos himnos y devotas oraciones; y rogadle tenga por bien de acoger en su estrellado asiento la bendita alma del cuerpo que allí yace." Vease lo que con referencia á los retóricos antiguos dice Blair en la *leccion XIII* sobre los principios para formar y regular esta construccion melodiosa.

En los últimos tiempos se ha estudiado menos, y por varias razones, la estructura musical de las sentencias. En primer lugar, las lenguas griega y romana eran mucho mas susceptibles, que la nuestra, de las gracias, y la influencia de la melodia; por ser mas fijas las cantidades de sus sílabas, y sus palabras mas largas y sonoras; por variar las terminaciones de sus nombres y de sus verbos, sin necesidad de las pequeñas palabras auxîliares; y porque su mayor libertad en las inversiones les daba la facultad de colocar las palabras en el órden mas musical. En segundo lugar, los romanos y aun mas los griegos eran mas apasionados á la música que nosotros. Estudiaban mas esta: la estudiaban mas generalmente: y la aplicaban á mayor variedad de obgetos; á las composiciones teatrales, y á toda especie de declamacion ó de elocucion pública, que se acercaba á una especie de recitado. Prueba de esto úl-

timo es la sabida historia de C. Graco; quien declamando en público tenia á las espaldas un músico, que le diese los tonos con una flauta. En tercer lugar, por una y otra causa la coordinacion musical de las sentencias producia en la elocuencia de los antiguos mayor efecto del que podria producir en la moderna: y esto debia empeñarlos á estudiarla mas que nosotros. *Conciones*, dice Ciceron en su orador, *sæpe exclamare vidi, cum verba aptè cecidissent..... Id enim spectant aures.* Vease lo que sobre esto añade Blair en la leccion antes citada.

Pero no debe descuidarse enteramente la coordinacion musical: pues todos los que se empeñen en escribir con gracia, y mas los que hayan de arengar en público, deben atender no poco á ella: y aunque el oido, cultivado por la atencion y la práctica, es el que debe principalmente dirigirlos, daré con todo algunas reglas para formar aquel en la armonía del discurso.

De dos cosas depende principalmente la armonía de una sentencia; de la buena disposicion de sus miembros, y de su cadencia final.

I.ª Todo lo que es facil y agradable á los órganos de la palabra, suena siempre al oido con gracia. Mientras va caminando el periodo, cada miembro forma al fin un re-

CAP. XX. poso: y estos deben estar distribuidos de modo, que faciliten la respiracion; y caigan á tales distancias, que tengan entre sí cierta proporcion musical Véase con que facilidad se deslizan las siguientes sentencias de Bartolomé Leonardo de Argensola, por los graciosos intervalos en que estan colocadas las pausas. En boca de la reyna viuda de Ternate, á quien los portugueses querian arrancar su hijo para coronarlo, pone esta sentencia. "Cuando yo estuviera cierta, de que le llevais para que reyne en sosegada fortuna, sin contradiccion, sin rezelos, en suma obediencia, y amor de los súbditos, y en propiedad no asaltada de temores; quisiera mas verle crecer y durar en vida privada, sin cargas de ningun cuidado público, que verle reynar por vuestro antojo. Con este intento le retiré; y quisiera esconderle de todo comercio humano. Segun esto; ¿qué puedo sentir de lo que ahora me prometeis? ¿Será justo, que os entregue mi hijo para recibir la corona, y juntamente le destineis á las cadenas y hierros; de los cuales vengan á librarle solo el veneno y las acusaciones falsas, con que han fenecido sus hermanos y su padre? ¿Qué prendas me tiene dadas la fortuna, de que este niño se ha de aplacar con aquella familia, á quien en correspondencia del hospedage con que recibió las

gentes de Europa, condenó á sostener in- CAP. XX.
mortales enemistades; y por la proteccion que pensó hallar en vuestras armas, ordenó que le cargásedes yugo intolerable? Dejadnos pues á la madre y al hijo ocupar los ánimos en las obras de la naturaleza: pues las de la fortuna nos han desengañado con tan costosas experiencias, &c." Debo observar al mismo tiempo, que una sentencia con demasiadas pausas, y éstas colocadas á distancias descubiertamente mesuradas, tiene cierto sabor de afectacion, que hace desagradable el estilo.

II.ª El final ó cadencia de la sentencia, como la parte mas sensible al oido, pide todavía mayor cuidado. *Non igitur durum sit, neque abruptum*, dice Quintiliano, *quo animi velut respirant, ac reficiuntur. Hæc est sedes orationis: hoc auditor spectat; hic laus omnis declamat.* Señaladamente, cuando aspiramos á dar dignidad ó elevacion al asunto debe ir creciendo el sonido hasta lo último, reservando para la conclusion los miembros mas largos del período y las palabras mas llenas y sonoras. Las palabras compuestas por la mayor parte de sílabas breves pocas vezes concluyen una sentencia con armonía; á no ser que una tirada anterior de sílabas largas las haya hecho agradables al oido. Sin embargo, las sen-

CAP. XX. tencias construidas, de modo que el sonido vaya creciendo hasta el fin, y repose en la última ó penúltima sílaba larga, dan al dircurso un tono declamatorio: y como el oido se familiariza pronto con la melodia, y aun suele cansarse de ella; para conservar despierta la atencion del oyente ó del lector, se debe atender muchísimo á variar la medida, tanto en la distribucion de los miembros, como en la cadencia del período. En fin, no se ha de olvidar el consejo de Quintiliano, *lib. IX. cap. IV*: *In universum si sit necesse duram potius atque ásperam compositionem malim esse, quam effeminatam ac enervem; qualis apud multos.... Ideoque vincta quædam de industria sunt solvenda, ne laborata videantur;.... neque ullum idoneum verbum prætermitamus gratia lenitatis.* Acerca del exceso de Ciceron en esta parte, y de los caracteres de algunos escritores ingleses y castellanos, se habla en la *leccion XIII.*

De mayor importancia y belleza es el sonido adaptado al sentido. El sonido ó modulacion agradable en general, es un mero acompañamiento: pero el sonido adaptado al sentido supone haberse dado á la armonia una expresion particular. Dos son los grados de esta; la cuerda del sonido adaptado al tenor del discurso y la semejanza

particular entre algun obgeto, y los sonidos con que se describe. CAP. XX.

Los sonidos tienen bajo muchos respetos correspondencia natural ó artificial con nuestras ideas: y en el supuesto de que no puede haber tono alguno que venga bien á todas las composiciones, y aun á todas las piezas de una misma composicion; es regla esencial llenar ó aflojar los períodos segun lo pida el asunto. Tan absurdo sería escribir en una misma cadencia un panegírico y una invectiva, como poner la letra de una cancion amorosa en el aire de una marcha guerrera. Con gran delicadeza está adaptado el siguiente período de Ciceron al efecto, que se propuso, de representar la tranquilidad y el reposo de un estado de satisfaccion. *Etsi homini nihil est magis optandum quam prospera, æquabilis perpetuaque fortuna, secundo vitæ sine ulla offensione cursu; tamen si mihi tranquilla et placata omnia fuissent, incredibili quadam et pene divina, qua nunc vestro beneficio fruor, lætitiæ voluptate caruissem.* (*Post reditum ad Quirites*). No puede darse cosa mas perfecta en su línea. Pero ¿quien no se hubiera reido, si Ciceron hubiese usado de esta cadencia invectivando contra M. Antonio ó Catilina?

En la expresion particular de ciertos ob-

CAP. XX. getos por sonidos, que se les asemejen, se ha de advertir que el sonido empleado puede representar tres clases de obgetos: I.° otros sonidos: II.° el movimiento: III.° las conmociones y pasiones del ánimo.

I.° Los sonidos. Este es el caso mas sencillo de esta especie de belleza: porque es muy natural el medio de imitacion; á saber, los sonidos para representar otros sonidos; y entre ideas del mismo sentido es facil formar conexîon. A esto favorece la estructura comun del lenguage: pues se vé, que en las mas de las lenguas, los nombres de muchos sonidos particulares estan formados de manera, que llevan consigo alguna afinidad con el sonido que significan. Tambien la lengua castellana abunda de verbos, que imitan el sonido de las cosas que representan. Pueden verse egemplos de uno y otro en la *leccion XIII.* Daré con todo uno, tomándolo de Bernardo de Valbuena en su *Siglo de Oro*; donde pinta una tempestad y su ruido:

Suena el aire, brama el viento:
Y de los rayos que llueven,
En las bóvedas del cielo
Retumban entrambos eges.

Egloga 3.ª Romance de Gracildo.

II.° El movimiento. Aunque no haya

afinidad natural entre el sonido y el movimiento, hay sin embargo una afinidad fuerte en la imaginacion; como aparece por la conexîon entre la música y la danza. Asi se vé, que las sílabas largas causan la impresion de un movimiento lento; como en este verso de Virgilio: CAP. XX.

Olli inter sese magna vî brachia tollunt.

y en estos de Boscan:

Solo y pensoso en prados y desiertos
Mis pasos doi cuidosos y cansados.

Una tirada de sílabas breves presenta al ánimo un movimiento vivo: como en esta de Virgilio:

Quadrupedante putrem sónito quatit ùngula campum.

y en esta de Melendez, hablando de la brevedad de la vida:

—Desparece

Cual relámpago súbito brillante.

En la Bucólica del Tajo, del bachiller Latorre, hay cuatro versos en que hablan-

CAP. XX. do de un arbol se presenta en el sonido la misma undulacion que en el movimiento de su copa:

Cuya bella corona sacudida
Mansamente del aire regalado,
Ya se mira en el agua, y se retira:
Y luego vuelve; y otra vez se mira.

III. Las pasiones y conmociones del ánimo. La conexîon de estas con el sonido se prueba bastantemente con el poder de la música. A la verdad, hablando con exâctitud lógica, no puede haber semejanza entre el sentido y el sonido; viendo que las sílabas breves ó largas no tienen semejanza natural con ninguna pasion ni sentimiento. Pero si la coordinacion de las sílabas solo por su sonido recuerda una serie de ideas ántes que otra, por influjo de la imaginacion; puede decirse con bastante propiedad que semejante coordinacion se asemeja ó es correspondiente al sentido. Ejemplos de esto, y de nuestros buenos autores Herrera, Rioja, Jáuregui y Melendez se citan en la leccion referida: y es bien cierto que sin mucho estudio un poeta describiendo el placer, la alegria y otros sentimientos agradables, penetrándose de su asunto pasa de él naturalmente á números blandos, liquidos, y corrientes:

Devenere locos lætos, et amena víreta,
Fortunatorum némorum, sedèsque beatas:
Largior hic campos æther, et lúmine vestit
Purpúreo, solemque suum sua sidera norant.
Virg. Æneid. Lib. VI.

Así como expresando sensaciones fogosas y animadas se desliza á números mas vivos y animados.

—Juvenum manus emicat ardens
Littus in Hesperium,
. . . . Æneid. VIII.

Y en asuntos melancólicos ó sombrios, se explica naturalmente en medidas lentas y palabras largas:

Et calligantem nígra formidine lucum.

CAPITULO XXI.

Origen y naturaleza del lenguage figurado.

Otra gran fuente del ornato del estilo es el lenguage figurado. Este lleva siempre consigo algun desvio de la sencillez de expresion, por el cual no solo anunciamos á otros la idea que les queremos comunicar, sino que se la anunciamos de un modo particular, y añadiendo alguna circustancia dirigi-

CAP. XXI. da á hacer mas viva y enérgica la impresion. Diciendo "el hombre de bien goza siempre de algun consuelo enmedio de la adversidad", no hacemos mas que expresar el pensamiento de la manera mas sencilla: y diciendo, "al justo nace la luz enmedio de la oscuridad," se expresa el mismo sentimiento en lenguage figurado: pues se introduce una nueva circustancia, la de la *luz* en lugar del *consuelo*, y de la *oscuridad* por la *adversidad*. Tambien es sencillo decir, "es imposible, por mas investigaciones que hagamos, expresar completamente la naturaleza divina": pero cuando decimos, "¿Puedes tú, investigando, descubrir á Dios? ¿Puedes tú conocer con perfeccion al Omnipotente? Es alto como el cielo: ¿qué puedes tú hacer? mas profundo que el infierno; ¿qué puedes tú conocer?" expresamos lo mismo, pero con admiracion y asombro.

Mas aunque las figuras se desvien de la forma de elocucion mas sencilla, no son cosa singular, ni violenta. En ocasiones este método de expresar nuestros pensamientos es el mas comun y natural: y aun hay pocas sentencias, en que no ocurra alguna expresion que pueda llamarse figura. Estas son parte de aquel lenguage, que la naturaleza dicta al hombre: y lejos de ser invencion de las escuelas, ó fruto del estudio; vemos que los

hombres mas rudos hablan con ellas, con tanta frecuencia como los mas instruidos: pues en despertándose mucho la imaginacion, ó en inflamándose sus pasiones, derraman un torrente de figuras tan enérgicas, como las que pudiera emplear el mas diestro declamador. Con todo, los críticos y los retóricos prestaron á las figuras mucha atencion: porque advirtieron, que en ellas consistia mucha parte de la belleza, y de la energía del lenguage; y que tenian siempre algunas señales características, por las cuales podian clasificarlas. CAP. XXI.

Puede decirse en general, que las figuras son el lenguage de la imaginacion, ó de las pasiones: aunque los retóricos las dividen comunmente en figuras de diccion ó de palabras, y figuras de pensamiento; y dan á las primeras el nombre de *tropos*; y á las segundas se contentan con nombrarlas *figuras*. Los tropos consisten en emplear las palabras para significar alguna cosa distinta de su original y primitiva significacion: de suerte que alterando las palabras desaparece la figura. En las otras se emplean las palabras en su significacion recta: y la figura consiste en el giro del pensamiento; como sucede en las exclamaciones, interrogaciones, apóstrofes, y comparaciones. Pero importa poco, que demos

CAP. XXI. el nombre de tropo ó de figura á un modo particular de expresion; con tal que tengamos presente, que el lenguage figurado lleva siempre consigo algun colorido de la imaginacion, ó alguna conmocion de la pasion, expresados en el estilo.

Sobre el uso de las figuras se ha de advertir: 1.º que aunque pueden hablar, y escribir con propiedad, personas que no conocen, ni aun el nombre de algunas de ellas, no se sigue de aquí que sean inútiles las reglas: pues todas las ciencias han nacido de las observaciones sobre la práctica: y los métodos y las reglas han mejorado y perfeccionado despues esta: 2.º que aunque merece atencion esta parte del estilo; aunque mucha parte de la belleza de la composicion dependa del lenguage figurado; no depende solamente, ni aun principalmente, de este lenguage. La figura no es mas que el vestido; y el sentimiento es el cuerpo ó la sustancia. De aquí es, que varios de los pasages mas tiernos y admirados de los mejores autores estan expresados en el lenguage mas sencillo:

Sternitur infelix, alieno vulnere; cœlumque
Adspicit, et dulcis moriens reminiscitur Argos.
Æneid. X. v. 781.

Pasemos á investigar el origen y efectos del lenguage figurado.

En los principios comenzarian los hombres por dar nombre á los diferentes obgetos, que discernian, ó de que trataban. Pero como no hay lenguage, cuyo caudal iguale á la infinita variedad de obgetos, y de ideas, y naturalmente aspiran los hombres á abreviar el trabajo de multiplicar las palabras en infinito; para cargar menos la memoria hicieron, que una palabra apropiada ya á cierto obgeto ó idea, significase tambien otro obgeto ó idea, en que hallaron ó imaginaron alguna relacion con la primera. Las operaciones del ánimo, y las afecciones en particular, se describen en las mas de las lenguas con las palabras tomadas de obgetos sensibles: porque introducidos primero los nombres de estos se extendieron por grados á los obgetos mentales, de que tenian aquellos ideas mas oscuras; y á los cuales les era mas dificil por lo mismo señalar nombres distintos. CAP. XXI.

Tambien y mas frecuentemente han nacido los tropos del influjo de la imaginacion: y este influjo es el que los ha extendido. Todo obgeto, que hace alguna impresion en el ánimo, va acompañado siempre de algunas circustancias y relaciones, que nos hieren á un mismo tiempo: y por esta razon cada obgeto ó idea lleva en pos de sí algunas otras ideas, que pueden considerarse como ace-

CAP. XXI. sorias. Estas ideas acesorias hieren á vezes á la imaginacion mas que la idea misma principal: porque son mas agradables, ó mas familiares á nuestro entendimiento; ó recuerdan mayor variedad de circustancias importantes. Dispuesta la imaginacion á reposar en algunas de ellas, en vez de usar del nombre propio de la idea principal, usa del de la idea accesoria ó correspondiente; aunque aquella tenga su nombre propio y conocido. Así por eleccion, y no por necesidad, se encuentra tambien en todas las lenguas gran variedad de palabras figurativas. Por esto en lugar de decir: "el imperio romano *gozó* de mayor reputacion y gloria bajo de Augusto"; decimos, "el imperio romano *floreció* mas bajo de Augusto." No contentos con decir, que Catilina fué el *conductor* de una *faccion*, decimos que fué *cabeza* de partido. "Siendo así que la palabra *voz* fué inventada en su origen para significar el sonido articulado, formado por el órgano de la boca, se ha extendido á decir la *voz* de la conciencia, la *voz* de la naturaleza, la *voz* del pueblo, la *voz* de Dios. Con la razon que acabo de dar coincide la que insinua Ciceron en el *libro III* del orador: *Modus transferendi verba late patet; quem necessitas primum genuit coacta inopia, et angustiis; postea autem delectacio jucunditasque celebravit. Nam*

ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi cœpta est ad ornatum etiam corporis, et dignitatem; sic verbi translatio instituta est inopiæ causa, frequentata delectationis. CAP. XXI.

Al paso que se va perfeccionando el lenguage, casi todos los obgetos llegan á tener su nombre propio: y se van estudiando cada dia mas la claridad y la precision. Con todo, por las ya dichas razones continuan siempre usándose mas ó menos las palabras emprestadas, ó los tropos: y ademas en todas las lenguas hay muchas palabras, que aunque figuradas en su primera aplicacion á ciertos obgetos, sin embargo por el largo uso han llegado á perder del todo su poder figurativo; y se consideran como expresiones sencillas. De esta última clase, son "entendimiento penetrante y claro, corazon duro", y otras semejantes.

Los tropos ó figuras contribuyen á la belleza y gracia del estilo: I. porque enriquezen el lenguage, y lo hacen mas copioso: II. porque dan dignidad al estilo, sacándolo de la familiaridad de las palabras comunes á que estan acostumbrados nuestros oidos; pues siendo comun decir, que el sol se pone, se ennoblece la idea diciendo como Melendez:

"Pero ya fatigado

En el mar precipitas de occidente
Tus flamígeras ruedas."

Y porque nos dan el gusto de gozar de dos obgetos á un tiempo, y sin confusion; de la idea principal, que es el asunto del discurso; y de la acesoria que la da el vestido figurado: IV por la ventaja de darnos frecuentemente una idea mas clara y viva del obgeto principal, que la que tendriamos, si se expresase en términos sencillos, y desnudo de sus ideas acesorias: pues muestran en una forma pintoresca el obgeto; y pueden hacer en algun modo acesible á los sentidos una idea astracta. Véanse ejemplos de todo esto en la *leccion XIV*: y porque cuando nos esforzamos á excitar sentimientos de placer ó de aversion; cuando necesitamos hacer bello ó magnífico un obgeto, podemos siempre realzar la conmocion intentada por las figuras que introducimos, poniendo la imaginacion en un tono de ideas relevantes ó deprimentes, agradables ó desagradables, correspondientes á la impresion que tratamos de hacer.

De los efectos de las figuras se deduce el admirable poder del lenguage, la delicadeza de este vehículo de las ideas y conmociones, y la docilidad de este instrumen-

to en manos de quien sepa emplearlo con arte. Véase explayado este pensamiento en la *leccion citada*. CAP. XXII.

CAPITULO XXII.

Diversas especies de figuras.

Metonimia, metalepsis, sinédoque.

Todos los tropos, como observé antes, se fundan en la relacion que tiene un obgeto con otro; en virtud de la cual puede el nombre de uno sustituirse por el de otro con acrecentamiento de la vivacidad de la idea. A vezes se pone la causa por el efecto, y otras el efecto por la causa: y la relacion entre el continente y el contenido es tambien tan íntima y tan obvia, que naturalmente da origen á algunos tropos:

.... Ille impiger hausit
Spumantem pateram; et pleno se proluit auro.

Æn lib. 1.

Aquí se ponen la copa y el oro por el licor contenido en la copa dorada. Otra fuente es la relacion entre un signo establecido ó conocido y la cosa significada:

CAP. XXII. *Cedant arma togæ, concedat laurea linguæ*; pues siendo la toga el distintivo de la profesion civil y el laurel el de los honores militares, se ponen estos distintivos por los mismos caracteres ó profesiones. A los tropos fundados en estas várias relaciones se da el nombre de *metonimia.*

Llámase *Metalepsis* el tropo, cuando se funda en la relacion que entre sí tienen antecedente y consiguiente. *Fuit Ilium, et ingens gloria Dardánidum*, quiere decir que ya desapareció Troya y su gloria.

Cuando el todo se pone por la parte, ó la parte por el todo, el género por la especie, ó la especie por él genero, el plural por el singular, ó al contrario, un atributo por el sujeto, ó el sujeto por el atributo; y en general, cuando una cosa mas, ó una cosa menos, se pone por el preciso obgeto medio, se llama *sinedoque.* Decimos "una escuadra de tantas velas", en lugar "de tantos navíos": usamos de la palabra "cabeza" por persona, "el polo por la tierra", "las olas por mar": y ponemos juventud y hermosura por jóvenes y hermosos. *Véase la leccion* XIV.

CAPITULO XXIII.

Metáfora.

La metáfora es una figura fundada enteramente en la semejanza, que tiene un obgeto con otro: está estrechamente unida con el simil ó comparacion: y no es, á la verdad, otra cosa que una comparacion concebida en una forma compendiosa. Cuando digo de un ministro, que es la columna del estado, hago una metáfora: la comparacion entre el ministro y la columna está hecha con el entendimiento; pero está concebida sin ninguna de las palabras, que la denotarian. Esta es la manera mas viva y animada de expresar las semejanzas, que la imaginacion descubre entre los obgetos: y no hay cosa que mas deleite á esta, que el acto de comparar cosas entre sí, de descubrir semejanzas, y de describirlas por sus relaciones; pues el entendimiento se ejercita sin fatiga, y se complace en conocer sus fuerzas. Por esto sucede, que todo el lenguage está fuertemente teñido de metáforas; y que sin buscarlas se presentan al entendimiento.

La palabra *metáfora* se usa á vezes, en un sentido mas vago y extenso, para dar á

CAP. XXIII. entender la aplicacion de un término en sentido figurado. Aristóteles mismo en su Poética toma dicha palabra en este sentido extenso. Sería injusticia tachar de inexacto en esta parte á escritor tan agudo; porque en su tiempo fuesen desconocidas las menudas subdivisiones de los tropos inventadas despues; pero establecidas ya estas, sería igual inexactitud llamar promiscuamente *metáfora* á todo uso de términos figurativos.

De todas las figuras esta es la que mas se acerca á la pintura. Su efecto especial es dar luz y fuerza á la descripcion, y hacer en algun modo visibles las ideas intelectuales, prestándolas color, cuerpo y calidades sensibles. Véanse sobre las ventajas de esta figura las observaciones, que hace el autor sobre un ejemplo tomado del inglés Bolingbroke *en la leccion XV.* Para conseguir estas ventajas se requiere una mano habil: y por esto es necesario dar algunas reglas para el uso propio de la metáfora.

1.ª Que las metáforas se conformen á la naturaleza del asunto; que no sean ni demasiadas, ni demasiado alegres, ni demasiado elevadas; que no intentemos llevar por ellas el asunto á una elevacion, que no permite; ni por el contrario lo hagamos decaer de dignidad. Las figuras son el vestido

de nuestros sentimientos: y asi como hay una CAP. XXIII congruencia natural entre el vestido y el caracter ó la clase de la persona, y ofende siempre la falta de congruencia en esta parte; así debe haberla en la aplicacion de las figuras al sentimiento. Las figuras y metáforas nunca deben acumularse con profusion; ni ser incompatibles con el hilo ó el tono de nuestros sentimientos. Uno de los mayores secretos de la composicion es conocer, cuando debe ser sencilla; y cuando figurada: *Is enim est eloquens*, dice Ciceron, *qui et humilia subtiliter, et magna graviter, et mediocria temperate potest dicere. . . . Nam qui nihil potest tranquíllè, nihil léniter, nihil deffinite, nihil distincte potest dicere; is cum non præparatis auribus inflamare rem cœpit, furere apud sanos, et quasi inter sobrios bachari temulentus videtur.*

11.ª Debe mirarse de que obgetos se han de tomar las metáforas, y otras figuras. Muy vasto es el campo del lenguage figurado: la naturaleza entera, para hablar en el mismo estilo, nos abre sus tesoros; y nos deja tomar de los obgetos sensibles aquellos, que puedan ilustrar las ideas astractas o morales. Pero debemos guardarnos de emplear alusiones, que exciten en el ánimo ideas desagradables, bajas, vulgares, ó asquerosas: y aun tratando de envilecer un obgeto es

CAP. XXIII. necesario no provocar á náusea. Ciceron reprende á un orador de su tiempo, por llamar á su contrario *stercus Curiæ*: *quamvis sit*, *simile*, dice, *tamen est deformis cogitatio similitudinis*.

III. La semejanza, que es el fundamento de la metáfora, debe ser clara y evidente; y no traida de lejos, y dificil de descubrir. Si se llevan las metáforas á tal punto, que se requiera un talento particular para seguirlas y comprenderlas; se parecen verdaderamente á un enigma, contra la regla de Ciceron en esta parte. *Verecunda debet esse translatio*; *ut deducta esse*, *in alienum locum non irruisse*, *atque ut voluntate non vi venisse videatur*. *Del orad. lib.* 3. *cap.* 53. Deben evitarse, á la verdad, en las metáforas las semejanzas comunes y trilladas: porque ser nuevo es una belleza: y no lo es el ser vulgar.

IV. En la conducta de las metáforas jamas se ha de mezclar el lenguage metafórico con el literal: porque seria confusa la imágen; como que resultaria vagando á nuestro modo de pensar entre el sentido literal y el figurado. Por esto á las figuras se puede y debe aplicar el precepto de Horacio sobre los caracteres:

—Servetur ad imum
Qualis ad incepto processerit; *et sibi constet*.

v. Aun mas defectuoso es hazer, que dos metáforas diferentes recaigan sobre un solo obgeto. Esto es lo que se llama metáfora mixta; y es uno de los mas groseros abusos de esta figura. Quintiliano dice: *Id in primis est custodiendum, ut quo génere cœperis translationis hoc finias. Multi autem cum initium á tempestate sumpserunt, incendio ac ruina finiunt; quæ est inconsequentia rerum fœdissima.* La regla para conocer si las metáforas son ó no de una clase mixta, es formar de ellas un cuadro; ver como se avienen las partes; y qué figura haria el todo, si estuviera delineado con un pincel. CAP. XXIII.

vi. Se ha de evitar el amontonar metáforas sobre un mismo obgeto. En llegando á ponerlas unas sobre otras resulta una confusion, igual á la que causa una metáfora mixta: como se observa en el siguiente pasage de Horacio á Polion para describirle la dificultad, que tendria en escribir la historia de las guerras civiles:

Motum ex Metello cónsule civicum,
Bellique causas, et vitia, et modos,
Ludumque fortunæ, gravesque
Principum amicitias, et arma
Nondum expiatis uncta cruoribus;
Periculosæ plenum opus aleæ
Tractas; et incedis per ignes
Suppositos cíneri doloso.

Lib. II. od. I.

 Aquí se amontonan tres metáforas distintas: I. *tractas arma cruoribus nondum expiatis*: II. *opus plenum periculosæ aleæ*; III. *incedis per ignes suppositos cineri doloso*: y con dificultad pasa el entendimiento por tantas y tan diferentes vistas de un obgeto, con la misma rapidez con que se le presentan.

VII. y última. No deben llevarse muy adelante las metáforas. Si se insiste mucho en la semejanza, en que se funda la figura; y se lleva á esta por todas las circustancias mas menudas; hacemos una alegoría en lugar de una metáfora. Cansamos al lector, que se fatiga en breve de este juguete de la fantasia: y oscurecemos por fin el discurso. Esto se llama alambicar una metáfora: y fueron muy apasionados á esto los ingleses Cowley, Shaftsbury, y Young, y entre los nuestros Gongora y demas culteranos. *Véase la leccion citada.*

CAPITULO XXIV.

Alegoría y Enigma.

Puede mirarse la alegoria como una metáfora continuada: y es la representacion de una cosa por otra, que se la parece; y que se pone en su lugar para significarla. Asi pueden

aplicarse á ella las reglas dadas sobre la metáfora: pues la diferencia esencial entre una y otra está, en que la última se explica siempre á sí misma por las palabras, que están conexas con ella en su sentido propio y literal; como cuando decimos: "Aquiles fué un leon": y una alegoría puede estar mas ó menos enlazada con este sentido, sin señalarse tan claramente el significado, y dejándolo á la reflexion. D. Luis de Ulloa en su Canto épico de Alfonso VIII, ó de Raquel, hace hablar de esta suerte á Alvar Nuñez, uno de los que aconsejaban la muerte de la hermosa hebrea: CAP. XXIV.

"Ya por vuestra desdicha, castellanos,
Del Hércules sabreis, que os gobernaba,
Como le cercan pensamientos vanos
De nueva Yole la prudencia esclava,
Y que olvidadas las robustas manos
Del peso formidable de la clava;
Lisongeando de ninfas el estilo,
Al uso femenil tuercen el hilo."

Prosigue con sencillez y nervio en su arenga: y volviendo al mismo estilo alegórico dice:

"No la corona del mayor planeta
Dejeis, que asombre mas planta lasciva;
Que oprime lo que finge que respeta,
Y con mentido culto lo fatiga:

CAP. XXIV.

Rayos, que presten la virtud secreta
Del cielo á nuestra saña vengativa,
Cuando por nudos tan estrechos pasen,
Respeten el laurel, la yedra abrasen."

Una alegoría continuada son las odas de Lopez de Vega, llamadas comunmente las barquillas; y la del príncipe de Esquilache, inserta en el *tom.* 8 del Parnaso español.

La Escritura Sagrada presenta igualmente una alegoría bellísima en el *salmo* 79; en que se representa al pueblo de Israel bajo la imagen de una viña, sostenida con tanta correccion como belleza. *Véanse en la leccion* XV esta alegoría, y las reflexiones del autor acerca de ella.

En los tiempos antiguos se usaba con preferéncia de este método de instruccion: pues no son otra cosa que alegorías las fábulas, en que por palabras ó acciones atribuidas á béstias, y aun á obgetos inanimados, se figuran las disposiciones de los hombres.

El enigma es tambien espécie de alegoría, en que se representa una cosa por otra; y que de propósito se envuelve bajo circustancias, que lleguen á oscurecerla. Pero sino se intenta formar un enigma, es ya falta la demasiada oscuridad de la alegoria: porque debe dejarse ver la significacion, á pesar de la figura empleada para sombrearla. *Véase la leccion dicha.*

CAPITULO XXV.

Hipérbole.

El hipérbole ó exageracion consiste en engrandecer un obgeto, sacándolo de sus límites naturales. A vezes puede considerarse como tropo, y á vezes como figura de pensamiento: pero siempre es un modo de hablar fundado, en alguna manera, en la naturaleza. Aun en la conversacion ordinaria decimos "ligero como el viento, blanco como la nieve"; y nuestros cumplimientos ordinários son por lo comun hipérboles extravagantes. La imaginacion se encamina de suyo á engrandecer el obgeto: y este giro hiperbólico predomina mas ó menos en el lenguage, segun la viveza de la imaginacion de los que hablan. Aun por esto los orientales fueron mas hiperbólicos que los europeos: y los jóvenes lo son mas que los viejos.

Apenas nos parecen hipérboles las expresiones exageradas, á que están acostumbrados nuestros oidos; pues en un instante les quitamos lo que tienen demas; y las apreciamos en su justo valor. Pero cuando tienen algo de notable y desusado, entonces pasan á ser figura de palabra; y nos llaman la atencion.

CAP. XXV. Esta figura es dificil de manejar: y no debe usarse con frecuencia, ni insistir mucho en ella; porque precisa á poner en ejercicio la fantasia del lector; y si esto no se hace á tiempo, y con moderacion, se le violenta y fatiga.

De dos clases son los hipérboles; unos empleados para describir, y otros sugeridos por el ardor de la pasion. Estos son mucho mejores: porque si la fantasia tiene tendencia á engrandecer los obgetos, la pasion la tiene tambien en grado mas fuerte; y por atrevidos que sean los hipérboles, ó exâgeraciones de esta, son muchas vezes exâctos y naturales. Con mas cautela deben usarse en la descripcion, yendo mas preparados para que hagan en el lector una impresion mas agradable. El obgeto debe ser de tal naturaleza, que de suyo embargue la fantasia, y la disponga á salir de sus limites: y el escritor debe poner su arte en ejercicio, para acalorar por grados la fantasia, y prepararla á pensar altamente del obgeto, que intenta describir. Sin estos requisitos, en lugar de ser naturales, oportunos, y fáciles los hipérboles, serán solo hinchazon, hojarasca, y gerigonza. Entonces resultan los pensamientos, que los franceses llaman *outrées*; y que provienen de un acaloramiento intempestivo. Este defecto tiene el siguiente epitáfio de Carlos V.

Pro túmulo ponas orbem, pro tegmine Cœlum, CAP. XXV.
Sídera pro facibus, pro láchrymis maria.

Es verdad, que tales hipérboles deslumbran, y engañan á vezes por su grandiosidad: pero cuando llegan á hacer tanta violencia á la razon y al sentido comun, no pueden tener belleza verdadera. Otra sencillez y otro méritò tiene el epitáfio de fray Luis de Leon al túmulo del príncipe don Cárlos:

Aquí yacen de Cárlos los despojos:
La parte principal volvióse al cielo:
Con ella fué el valor; quedóle al suelo
Miedo en el corazon, llanto en los ojos.

Véáse la leccion XVI.

CAPITULO XXVI.

Personificacion.

La prosopopeya, ó personificacion es una figura, por la cual atribuimos vida y accion á los obgetos inanimados. Su uso es muy extenso: y tiene profundas raizes en la naturaleza humana. Aunque á primera vista puede parecer muy ridiculo y absurdo, que se hable de las piedras, montes, rios, &c. como si fueran criaturas vivientes; se vé

CAP. XXVI. que no se requiere un fuerte grado de pasion para hacerlo. Toda poesía abunda de esta figura: y aun en la conversacion ordinaria solemos acercarnos á ella. Decimos que el suelo está *sediento* de agua; que la tierra se *sonrie* con la abundancia; que la ambicion es *inquieta*, y una enfermedad *solapada*: porque en la naturaleza del hombre hay una propension admirable á animar todos los obgetos; y toda conmocion, que agite de algun modo el ánimo, comunica al obgeto una idea momentánea de vida. El que se rompe por su descuido una pierna, ó se lastima un pie contra una piedra, se sentirá á vezes dispuesto á hacer pedazos la piedra, ó á prorrumpir contra ella con alguna expresion colérica; como si hubiese recibido de la misma alguna injuria. Véanse las reflexîones, que con este motivo hace el autor en la *leccion XVI* sobre el orígen del politeismo.

Tres son los grados de esta figura: el 1.° es, cuando se atribuyen á obgetos inanimados algunas de las propiedades de las criaturas vivientes: el II. cuando se introducen obrando, como si tuvieran vida: y el III. cuando se presentan hablándonos, ó escuchando lo que les decimos.

El 1.° y mas inferior suele hacerse por lo comun en una ó dos palabras, y por me-

dio de un epíteto añadido al obgeto: como cuando decimos "una tormenta *rabiosa*", "un desastre *cruel*", "una enfermedad *solapada*." Empleado con felicidad añade á vezes viveza á la expresion; como en este verso de Virgilio: CAP. XXVI.

Aut conjurato descendens dacus ab Istro.
Georg. II. v. 474.

Donde el epíteto personal *conjurato* es infinitamente mas poético aplicado al rio, que si se hubiera aplicado á la persona.

En el II. se hace mas sensible la personificacion: pero la fuerza de la figura es segun la naturaleza de la accion, que atribuimos al obgeto; y segun la individualidad con que la describimos. Si la descripcion es algo extensa, asienta solamente en arengas estudiadas, y en discursos elevados: pero si se toca de paso, viene bien aun en asuntos poco elevados. Ciceron en su alegato por Milon dice: *Aliquando nobis gladius, ad occidendum hominem, ab ipsis porrigitur legibus.* Personificaciones tan breves, como esta, pueden tener lugar en los tratados morales, y de puro raciocinio. Esta clase de personificaciones es muy frecuente en la poesia, dándola vida y alma: y por ellas sobresalen Homero, Milton, y Shakespeare. El encanto principal de esta especie de estilo figurado proviene acaso de

CAP. XXVI. hacernos entrar en sociedad con toda la naturaleza; y de interesarnos hasta en los obgetos inanimados, por el enlaze que formamos entre ellos y nosotros, á causa de la sensibilidad que les atribuye este estilo.

El III. ý superior grado de esta figura, aunque no violento en ocasiones, tiene mas dificultad que los otros para su ejecucion acertada: porque es claramente la mas grandiosa de todas las figuras retóricas, y estilo de una pasion fuerte: y por tanto jamas se debe intentar, sino cuando el ánimo está en gran manera agitado, y acalorado. Todas las pasiones fuertes se encaminan á usar de esta figura: y no solo usan de ella el amor, la cólera, y la indignacion, sino las que parecen mas desmayadas; como el dolor, el remordimiento, y la melancolía. Todas se esfuerzan por hallar desahogo: y sino hallan otro obgeto, lejos de determinarse á permanecer en silencio, se dirigirán á los bosques, á las rocas, y á las cosas mas insensibles; especialmente si están de algun modo conexâs con las causas y los obgetos, que han puesto en agitacion el ánimo. En particular las pasiones lastimeras propenden al uso de esta figura: y las quejas que Filoctetes en Sófocles dá á las rocas y á las cuebas de Lemnos, en medio de su dolor y desesperacion, son bellisimos ejemplos de esto

Dos son las reglas principales para el buen uso de esta personificacion: 1ª no emprenderla jamas sino impelidos de una pasion fuerte; y no continuarla, cuando esta comienza á decaer: II. no personificar por este estilo obgeto alguno, que no tenga en sí mismo alguna dignidad; y que no pueda hacer buena figura en la altura en que lo ponemos. La observancia de esta última regla es indispensable, aun en los dos primeros grados; pero lo es mas en el tercero. De este debe usarse con mayor moderacion y delicadeza en las composiciones en prosa: pues en ellas no tiene la imaginacion la misma libertad, que en poesía Sin embargo no debe excluirse enteramente: pero no se ha de introducir sino en la oratoria mas sublime; como en los ejemplos de Bosuet citados en la *leccion XVI.* En la misma se pueden ver ejemplos de estos varios grados.

CAPITULO XXVII.

Apóstrofe.

Esta figura es tan parecida á la personificacion, que no pide se hable mucho de ella. Consiste en hablar con una persona real, pero que ha muerto, o está ausente; como si estuviera presente, y nos escucha-

c. XXVII. se. No es de tanta elevacion como aquella: porque se requiere menos esfuerzo de imaginacion, para suponer presentes personas ya muertas ó ausentes, que para animar seres insensibles, y hablar con ellos. Para que sean naturales estas dos figuras, deben ser obra de las pasiones; porque son el lenguage de las conmociones fuertes. Entre los poetas es frecuente el uso del apóstrofe; como el siguiente del *libro* II de la Eneida:

Pereunt Hispanisque, Dimasque
Confixi à sociis: nec te tua plúrima, Pántheu,
Labentem pietas, nec Apóllinis infula texit!

Quintiliano nos presenta un bellísimo ejemplo en prosa en el prólogo del *libro IV.* de las Instituciones oratorias; en que llorando la temprana muerte de su hijo, acaecida mientras escribia esta obra, le haze un apóstrofé muy patético: ¡*Nam quo ille animo, qua medicorum admiratione mensium octo valetudinem tulit! ¡ut me in supremis consolatus est! quam etiam jam deficiens, jamque non noster, ipsum illum alienatæ mentis errorem circa solas litteras habuit! Tuosne ergo; ó meæ spes inanes! ¿labentes oculos, tuum fugientem spiritum vidi? ¿Tuum corpus frigidum exangue complexus, animam recipere, auramque communem haurire am-*

plus potui? Tene consulari nuper adoptione ad omnium spes honorum patris admotum, te avunculo prætori generum destinatum; te omnium spe atticæ eloquentiæ candidatum, parens, superstes tantum ad pœnas, amisi? La brillante imaginacion de los antiguos orientales era muy á propósito para estas figuras grandiosas del discurso: y aun por eso se encuentran en la Sagrada Escritura ejemplos muy notables de ellas; y señaladamente en Jeremias, profetizando en el *cap.* 47. la destruccion de los Filisteos; y en Isaías describiendo en el *cap.* 14. la caida del imperio asirio, copiados uno y otro en la *leccion XVI.* C. XXVII.

CAPITULO XXVIII.

Comparacion.

La comparacion, ó el simil, es figura empleada frecuentemente por los escritores, tanto en prosa como en verso, para adorno de la composicion. Antes dije la diferencia entre ella y la metáfora; la cual es una comparacion implícita: y de todo se deduce, que la figura es comparacion, cuando se expresa formalmente la semejanza entre dos obgetos. Para esto es necesario dar mayor extension á la comparacion, que á la metáfora; como

c. XXVIII. cuando decimos: "las acciones de los grandes príncipes son semejantes á los grandes rios, cuyo curso ve cualquiera; pero cuyas fuentes han visto pocos."

El placer que dan las comparaciones, llamadas por Ciceron *orationis lumina*, dimana de tres fuentes diversas: 1ª del placer que halla el entendimiento en comparar dos obgetos entre sí, y hallar semejanzas entre los que son diferentes, y diferencias entre los que son semejantes: II. de la ilustracion, que el simil da al obgeto principal, de la idea mas clara que presenta, o de la impresion mas fuerte que hace en el ánimo: y III. de la introduccion de un obgeto nuevo, y singularmente espléndido, asociado al principal, y de la agradable escena que presenta aquel á la fantasia.

Entre las comparaciones unas hay, que explican; y otras, que hermosean el obgeto. Cuando se asemeja una cosa á otra, debe ser con mira á hacernos entender mas distintamente el obgeto, o á darle mayor lustre y adorno. Lo primero puede hacerse aun en el asunto mas astracto de la filosofia: como lo ejecutó el ingles Harris en el *Hermes* para explicar la distincion entre los poderes de los sentidos y de la imaginacion, de este modo: "Como la cera no seria buena para los sellos, sino tuviera el poder de

retener, así como de recibir la impresion; lo mismo se verifica en el alma respecto á los sentidos, y la fantasia. Los sentidos son su poder receptivo, la imaginacion su poder retentivo. Si ella tuviera sentidos sin imaginacion, seria no como la cera, sino como el agua; donde, aunque se hacen al instante todas las impresiones, se borran tan pronto como se hacen." Como en esta clase de comparaciones tiene mas parte el entendimiento que la fantasia, las únicas reglas son; que sean claras y útiles; que contribuyan á hacer mas distinta la idea; y que no nos extravien del obgeto principal. Las segundas son las que interesan principalmente como figuras de diccion, y las que mas frecuentemente ocurren. C. XXVIII.

Mas no es necesaria en las comparaciones una semejanza rigurosa. Basta la conformidad de los obgetos en los efectos, que producen en el ánimo; ó que exciten una serie de ideas semejantes, ó por decirlo así concordantes; de suerte que el recuerdo del uno sirva para fortificar la impresion hecha por el otro. Para describir la naturaleza de la música blanda y meláncolica dice Ossian: "la música de Carril era como la memoria de las alegrias pasadas, agradable y triste al alma." Esto es feliz y delicado; aunque no hay música, que tenga tal semejanza con

c. XXVIII. los sentimientos del ánimo, como la memoria de las alegrias pasadas. En general, sea que se funden en la semejanza entre dos obgetos, ó en la analogía de sus efectos, deben servir para ilustrar el obgeto, y para darnos de él una idea mas viva.

Dos son las reglas sobre el uso de las comparaciones: la 1.ª relativa á la propiedad de la introduccion: la II. á la naturaleza de los obgetos, de que se toman.

1.ª Como las comparaciones no son, como las figuras, de que antes se habló, el lenguage de una pasion fuerte, sino de una imaginacion viva y acalorada, pero no turbada por conmocion alguna violenta, no puede cometerse mayor defecto, que introducir un simil enmèdio de la pasion. En tal situacion puede permitirse una expresion metafórica; y aun en esto puede haber exceso: pero la pompa de una comparacion formal es enteramente extraña en este caso. Porque cambia la clave en un momento: nos deja respirar: y nos hace ver, que el escritor está tranquilo; cuando le suponíamos fuertemente agitado. Pero cuando se emplean para hermosear, como no son tampoco lenguage de un ánimo enteramente tranquilo, requieren siempre para introducirlas alguna elevacion en el asunto. En una palabra, las comparaciones solo vienen bien en un

estilo medio, entre el muy patético, y el c. XXVIII.
muy humilde. Tambien se ha de cuidar de no cargar mucho de comparaciones: porque son un adorno relumbrante; y todo lo que relumbra, deslumbra; y fatiga, si es frecuente.

II. Obgetos de que deben tomarse las comparaciones.

1.ª Deben tomarse de cosas, que no tengan semejanza demasiado cercana con el obgeto: pues si todos viesen esta, carecerán del gusto que hay en comparar cosas diferentes, y en descubrir semejanzas entre ellas. Por esto, aunque en los poetas antiguos fuesen muy bellas las comparaciones tomadas directamente de la naturaleza; son ya tan obvias y trilladas, y nuestros oidos estan tan acostumbrados á ellas, que no dan diversion á la fantasia: y en nada se distingue mas pronto á un poeta de verdadero genio de otro de imaginacion pobre, como en el tenor de sus comparaciones: pues este último halla siempre agotada la naturaleza por los que le han precedido; y por lo tanto se contenta con seguir humildemente sus huellas: mientras que á aquel la naturaleza le abre espontáneamente sus tesoros; y echando una ojeada rápida desde la tierra al cielo, descubre nuevas formas y semejanzas entre los obgetos. II. Tampoco deben fundarse en semejanzas escasas o lejanas: porque en lu-

c. XXVIII. gar de ayudar á la fantasia, la ponen en tortura para comprenderlas; y no derraman luz alguna en el asunto. Por cercana que sea la semejanza, no se la ha de dar mucha extension: porque esta hará las comparaciones violentas, y oscuras; y que parezcan mas bien un ejercicio estudiado del espíritu, que una ilustracion del obgeto. III. Este jamas debe ser desconocido, ó tal, que pocos puedan formar de él idea clara. *Ad inferendam rebus lucem*, dice Quintiliano, *repertæ sunt similitudines. Præcipuè igitur est custodiendum, ne id quod similitudinis gratia adscivimus, aut obscurum sit, aut ignotum. Debet enim id quod illustrandæ alterius rei gratia assumitur, ipsum esse clarius eo quod illuminatur.* Así las comparaciones no se fundarán en descubrimientos filosóficos, ó en cosas conocidas solo de cierta clase de personas: antes deberán tomarse de aquellos obgetos ilustres, y conocidos, que todos puedan concebir fuertemente. Cada pais tiene sus escenas particulares. El buen poeta debe presentar estas escenas: y la introduccion de obgetos desconocidos, ó de escenas extrañas, manifiesta, que el poeta no copia de la naturaleza, sino de otros escritores. IV. Los obgetos de la comparacion deben tener congruencia con el asunto. Si este es grande y noble, todas las circustancias de ella deben

caminar á engrandecerlo: si es bello, deben hacerlo mas amable; y si es terrible, deben contribuir á dar mayor terror al ánimo. Por tanto á no ser en escritos burlescos, ó donde se introducen de propósito los símiles para envilecer un obgeto, jamas se nos deben presentar ideas bajas. *Véase la leccion XVII.* c. XXVIII.

CAPITULO XXIX.

Antítesis.

Como la comparacion se funda en la semejanza, así la antítesis se funda en el contraste ú oposicion de dos obgetos. Lo blanco jamas parece tan blanco, como cuando está junto á lo negro. Así la antítesis puede emplearse ventajosamente en muchas ocasiones; para que apareciendo en una luz mas fuerte los obgetos contrastados, sea mas viva la impresion que apetecemos haga un obgeto. De esta manera Ciceron en su defensa de Milon, para hacer ver la improbabilidad de que este hubiese formado el designio de matar á Clodio, dice: *Quem igitur cum omnium gratia interficere noluit, ¿hunc voluit cum aliquorum querela? Quem jure, quem loco, quem tempore, quem impune non est ausus; hunc injuria, iniquo loco, alieno tempore, periculo capitis ¿non dubitavit occidere?*

CAP. XXIX. Para hacer mas completa la antítesis conviene siempre, que las palabras y miembros de la sentencia, expresivos de los obgetos contrastados, esten construidos con igualdad; y se correspondan unos á otros: pues de esta suerte se hace advertir mas el contraste.

Es preciso observar, que el uso frecuente de la antítesis, especialmente donde es sutil y conceptuosa la oposicion entre las palabras, haze desagradable el estilo: y huele ademas á afectacion. Sientan muy bien algunas usadas con parsimonia; como las siguientes de Séneca: *Si quem volueris esse divitem, non est quod augeas divitias; sed minuas cupiditates. Si ad naturam vives, numquam eris pauper; si ad opinionem, numquam dives.* Pero cuando se sigue una cadena de estas sentencias; cuando este es el estilo favorito de un autor, es defectuoso: porque aparece demasiado estudiado, y trabajado; y nos hace ver que el autor atiende mas al modo de decir las cosas, que á las cosas mismas. *Véase la leccion ya dicha.*

CAPITULO XXX.

Interrogacion y exclamacion.

Las comparaciones y las antítesis son figuras frias por su naturaleza; y obra de la ima-

ginacion, no de las pasiones. Las interrogaciones y exclamaciones, al contrario, son figuras apasionadas. Su uso es en extremo frecuente: y aun en las conversaciones ordinarias, cuando los hombres estan acalorados, se usan tanto como en la oratoria mas sublime. CAP. XXX.

Cuando los hombres hablan impelidos de las pasiones, ponen en forma de interrogacion, ó pregunta, lo que tratan de afirmar ó de negar con vehemencia. De esta manera en el *capítulo XXIII* de los Números se dice: "No es Dios como el hombre, para que mienta; ni como el hijo del hombre, para que se mude. Dijo, pues ¿y no lo hará? Habló; ¿y no lo cumplirá?" Dicho esto sin interrogacion habria sido débil é ineficaz: pero la vehemencia y el calor envueltos en este método despiertan á los oyentes; y los hieren con mas fuerza.

Las interrogaciones pueden emplearse en el calor del razonamiento. Pero las exclamaciones solo vienen bien en las fuertes conmociones del ánimo; en la sorpresa, la admiracion, la cólera, la alegria, el dolor, y otras semejantes:

Heu pietas! heu prisca fides, invictaque bello
Dextra!

Estas, y demas figuras apasionadas de

CAP. XXX. la elocucion obran en nosotros por simpatia; principio muy poderoso, y universal en nuestra naturaleza; y que nos dispone á tomar interes en todos los sentimientos y pasiones de nuestros semejantes.

De aquí se infiere, que la regla para el uso de estas figuras es, que el escritor atienda al modo con que la naturaleza nos dicta que expresemos una conmocion; al lenguage verdadero de esta; y que huya de afectar una pasion, que no experimenta. Podrá usar con alguna libertad de las interrogaciones; como que las admite el curso ordinario del lenguage, y del razonamiento: pero deberá ser mas reservado en el de las exclamaciones, no creyendo que, por esparcirlas con abundancia, serán mas animados y encendidos los escritos. Cuando un autor está siempre convidándonos, á que entremos en trasportes que no puede inspirarnos por lo que ha dicho, nos da palabras, y no sentimientos: y de consiguiente no puede excitar en nosotros pasion alguna; sino nos excita la indignacion. *Véase lo que el autor observa ademas en la leccion XVIII sobre el abuso de los puntos de admiracion, suspensivos, letra bastardilla, y otras figuras, que pudieran llamarse tipograficas.*

CAPITULO XXXI.

Vision, amplificacion, y climax.

Tambien es propia de composiciones animadas, y ardientes la figura llamada *vision*, que consiste en usar del tiempo presente, en lugar de referir una cosa pasada; y en describir esta, como si pasára actualmente á vista nuestra. Ciceron en su *oracion* IV contra Catilina la emplea en estos términos: *Videor enim mihi hanc urbem videre, lucem orbis terrarum, atque arcem omnium gentium, súbito uno incendio concidentem: cerno animo sepulta in patria miseros atque insepultos acervos civium: versatur mihi ante oculos aspectus Cethegi, et furor in vestra cæde bachantis.* Para ejecutar felizmente esta figura se requieren una imaginacion singularmente ardiente, y una eleccion de circustancias oportunas, para hacernos creer que tenemos delante de los ojos la escena descrita. De otra suerte se hace ridículo el autor: porque deja al lector mas frio, y menos interesado que antes. Las mismas observaciones son aplicables á la repeticion, suspension, correccion, y otras muchas de aquellas figuras de diccion, que los retoricos han contado entre las bellezas de la elocuencia

C. XXXI. De uso muy frecuente, en especial en el foro, es la figura llamada *amplificacion*: y ésta consiste en una exâgeracion artificiosa de todas las circustancias de algun afecto ó accion, á fin de darlas mas fuerza. Se consigue esto por el uso propio de los términos, que engrandecen ó atenuan; por la enumeracion de los particulares; por la reunion de todo el conjunto de circustancias; ó por medio de comparaciones con cosas de la misma naturaleza.

Pero el instrumento principal de la amplificacion es el *climax*, ó la progresion gradual de una circustancia sobre otra; hasta que la idea llegue á lo sumo. Bien conocido es el siguiente pasage de Ciceron: *Facinus est vincire civem romanum*; *scelus verberare*; *prope parricidium necare*? *quid dicam in crucem tollere*? Sin embargo este climax, aunque tiene mucha belleza, tiene tambien no poca apariencia de arte y de estudio: y como el sentimiento pocas vezes camina con pasos tan medidos, será mas oportuna para persuadir la coordinacion de circustancias en un órden menos artificial. *Véase la leccion XVII.*

CAPITULO XXXII.

Observaciones sobre el uso del lenguage figurado.

Como suelen cometerse grandes errores en esta parte del estilo, reuniré bajo un punto de vista las reglas mas importantes sobre el uso de las figuras.

1.ª No todas las bellezas de la composicion, ni aun las principales, dependen de los tropos y las figuras. El sentimiento y el pensamiento constituyen el mérito real y duradero de una obra: y si el estilo es duro y afectado; si carece de claridad y precision, de facilidad y limpieza, no podrán hacerlo agradable cuantas figuras se empleen al intento.

II. Para que sean bellas las figuras, han de nacer de suyo del asunto. Si se buscan á sangre fria, y con solo el designio de adornar la composicion, hacen malisimo efecto. No han de parecer unos retazos zurcidos, para que brille mas el paño. Los adornos verdaderos y propios están en la sustancia misma del asunto; y llevan los mismo pasos, que el tenor del pensamiento. El escritor debe penetrarse del asunto, llenar de él su imaginacion, y expresarse en el lenguage figu-

CAP. XXXII. rado que esta toma naturalmente. Si encuentra desmayada su fantasia; si nada halla que la despierte; lo mejor será no trabajar *invita Minerva.*

III. Nunca deben emplearse las figuras con demasiada frecuencia. Es calidad esencial de toda belleza ser *simplex munditiis.* Cuando los arreos son muy frecuentes, se empalaga el lector: pues advierte, que el escritor se mortifica mas por las apariencias, que por cosas sólidas. Ciceron dice con mucha cordura en el *libro* III. del orador: *Voluptatibus maximis fastidium finitimum est in rebus omnibus. Quo hoc minus in oratione miremur; in qua vel in poetis vel oratoribus possumus judicare concinnam, ornatam, festivam sine intermissione, quamvis claris sit coloribus picta vel poesis, vel oratio, non posse in delectatione esse diuturnam. Quare benè et præclarè quamvis nobis sæpe dicatur; bellè et festivè nimium sæpe nolo.* No son menos excelentes las reglas, con que finaliza Quintiliano al *lib.* IX. *cap.* III. su tratado sobre las figuras: *Ego illud adjiciam breviter, sicut ornant orationem oportunè positæ, ita ineptísimas esse cum immodicè petuntur. Sunt qui neglecto rerum pondere, et viribus sententiarum, si vel inania verba in hos modos depravarunt, summos se judicant artifices; ideoque non desinunt eas nec-*

tere, quas sine sententia sectari tam est ridiculum, quam quærere habitum, gestumque sine corpore. Ne hæ quidem quæ rectè fiunt densandæ sunt nimis. Sciendum imprimis quid quisque postulet locus, quid persona, quid tempus. Major enim pars harum figurarum pósita est in delectatione. Ubi vero atrocitate, invidia, miseratione pugnandum est, ¿quis feret verbis contrapositis, et similibus, et pariter cadentibus irascentem, flentem, rogantem? Cum in his rebus cura verborum deroget affectibus fidem; et ubicumque ars ostendatur, veritas abesse videatur.
Véase la leccion XVIII.

CAPITULO XXXIII.

Caracteres generales del estilo.

Claro es, que asuntos diferentes deben ser tratados en diferentes suertes de estilo; que los escritos filosóficos, por egemplo, no deben componerse en el mismo estilo que las oraciones; y que en un sermon ó una arenga la aplicacion ó peroracion admite mas adornos, y requiere mas calor, que la parte didáctica ó doctrinal.

Pero en medio de esta diversidad encontraremos aun en todo buen autor alguna manera, que le distinga; y un caracter de

c. XXXIII. estilo visiblemente dominante en todos sus escritos, y del todo conforme á su genio y disposiciones. El estilò de Tito Livio en las oraciones se distingue, como debe, del resto de la historia: y lo mismo sucede en las obras de Tácito. Sin embargo podemos señalar claramente la manera característica de ambos, la magnífica abundancia de aquel, y la sentenciosa concision de este. El escritor que no manifiesta un carácter particular en sus obras, es un talento ordinario: y así como los pintores célebres se distinguen por su manera; así los escritores mejores, y mas iguales, se reconocen por su estilo particular.

Los críticos antiguos atendieron á estos caracteres generales del estilo. Dionisio de Halicarnaso los divide en austero, florido y medio: y Ciceron, y Quintiliano, á quienes siguen los mas de los escritores modernos, hacen una triple division de sencillo, tenue ó sutil, grave ó vehemente, y medio ó templado. Pero estas divisiones son tan vagas y generales, que con ellas poco pueden mejorarse las ideas en materia de estilo. Por tanto procuraré ser preciso en esta parte. *Véase la leccion* XVIII.

CAPITULO XXXIV.

Estilo difuso y conciso.

La primera y mas obvia distincion del estilo es la que resulta de la mayor ó menor extension de los períodos: y esta distincion forma el estilo difuso y el conciso.

El escritor conciso comprime sus pensamientos en las menos palabras, y mas expresivas, que puede: cercena toda expresion, que no añade cosa esencial al sentido: se contenta con presentar las ideas en el punto de vista mas ventajoso: y en la coordinacion de las sentencias mira á la brevedad y al nervio de la diccion, antes que á la cadencia y armonía del periodo. Los dos ejemplos mas señalados en punto de concision, llevada hasta el extremo que permite la propiedad, y aun á vezes algo mas allá, son Tácito, y Montesquieu en el *Espiritu de las leyes.*

El escritor difuso desenvuelve completamente sus pensamientos: los coloca bajo diferentes aspectos: y da al lector cuantos auxilios puede necesitar, para que los entienda bien. Los escritores de este caracter son amantes de la amplificacion y la magnificencia; dan de consiguiente alguna ex-

c. XXXIV. tension á sus períodos: y como sobra lugar para toda clase de adornos, los reciben francamente. Ciceron es sin disputa el modelo mas cabal de una difusion bella y magnífica.

Cada una de estas maneras tiene sus particulares ventajas Pero llevadas al extremo tienen tambien sus inconvenientes. El exceso de la concision oscurece el sentido: y el de la difusion hace flojo y lánguido el estilo.

La naturaleza de la composicion nos enseñará, cuando deberemos inclinarnos al estilo conciso, ó al difuso. Los discursos, que se han de recitar, piden un estilo mas copioso, que los libros que son para leer: porque en estos puede repasarse lo que haya parecido, ó esté algo oscuro; pero en aquellos no podemos deternenos á nuestro sabor: y por tanto no debiendo contarse con la viveza del oyente, el estilo de los discursos debe ser tal, que todos puedan seguirlo facilmente y sin esfuerzo. En las composiciones destinadas á leerse es muy ventajoso cierto grado de concision: porque este las hace mas animadas; y haciendo una impresion mas fuerte lisongean á la imaginacion, por ponerla con frecuencia en ejercicio. Las descripciones han de ser tambien en estilo conciso, para ser vivas y animadas: porque

la difusion generalmente las debilita. Así vemos, que los maestros mas hábiles en describir, Homero, Tácito y Milton son casi siempre concisos en sus descripciones: y que poniendo el obgeto bajo un solo punto de vista, nos descubren en él mas cosas que las que puede mostrarnos un escritor difuso, presentándolo bajo diferentes aspectos. Los discursos, que se dirigen á conmover las pasiones, deben ser igualmente en una manera concisa, mas bien que difusa: porque es muy dificil sostener por mucho tiempo un calor verdadero; y en llegando á ser prolijos nos exponemos á entibiar al lector. C. XXXIV.

He dicho, que el estilo difuso consta por lo comun de períodos largos; y que el estilo conciso se explica á vezes en sentencias breves. Pero no se infiera, que las sentencias largas ó breves caracterizan estos estilos. Puede muy bien suceder, que un autor se explique siempre en sentencias breves; y que sea en extremo difuso, por esparcir en muchas de ellas un mismo pensamiento. Séneca es un ejemplo notable de esto: y los mas de los escritores franceses, aunque abundan de sentencias breves, no tienen estilo conciso: porque esparcen en dos ó tres el pensamiento, que los ingleses reunen en una sola.

C. XXXV.

CAPITULO XXXV.

Estilo nervioso y debil.

Estos dos estilos suelen confundirse; y á vezes coinciden con el conciso y el difuso. Pero no sucede esto siempre: y hay ejemplos de autores, que enmedio de un estilo lleno y amplificador, conservan bastante energia.

La causa de la debilidad ó del nervio del estilo está en la manera de pensar de un autor. Si concibe fuertemente un obgeto, lo expresará con energia: pero si tiene de él una idea confusa; si por su genio, ó por precipitacion, no llega á comprender bien todo lo que ha de comunicar á otros, es preciso que el estilo se resienta de todo esto: que sus expresiones sean generales, y su coordinacion confusa y vaga; y que concibamos algo de lo que quiere decir, pero sin comprenderlo enteramente. Por el contrario un escritor nervioso, use de estilo difuso ó conciso, nos comunica siempre sus pensamientos con fuerza: penetrado bien de su asunto son expresivas todas las palabras, de que se vale: y cada frase, y figura, que emplea, sirve para hacer mas viva y concluida la pintura.

Observé, que un autor puede inclinarse al estilo conciso, ó al difuso, sin dejar de ser bello. No es lo mismo respecto del estilo debil ó nervioso. El escritor debe explicarse siempre con alguna energia: y es malo á proporcion de su debilidad. Pero no en todos los escritos se requiere la misma fuerza. Esta debe predominar en las composiciones de un caracter grave y sólido, en la historia, la filosofía y los discursos serios. Uno de los modelos mas cabales del estilo nervioso es *Demóstenes*. C. XXXV.

Por aspirar al estilo nervioso pueden dar algunos en el duro. La dureza de estilo proviene de las palabras desusadas, de las inversiones forzadas en la estructura de las sentencias, y del demasiado descuido de la blandura y facilidad de la construccion. En esta falta incurrió á vezes nuestro Mendoza en la guerra de Granada, ya mutilando algunas frases, ya desenlazando otras, ya adoptando modismos incompatibles con la fluidez del estilo, y aun con la construccion del lenguage. *Véase el ejemplo en la leccion XVIII; y lo que se dice en la misma acerca de su estilo, y del de Granada, Mariana, y Solis.*

CAPITULO XXXVI.

Estilo árido y llano.

Considerando al estilo con respecto al grado de ornato, empleado para hermosear lo que se quiere decir, se distingue en árido, llano, limpio, elegante, y florido.

Estilo árido es, el que excluye todo ornato de cualquiera especie que sea. Es solo tolerable en los escritores didácticos: y aun para hacerse llevadero en ellos es necesario, que la materia sea de mucha importancia, y muy clara la diccion. Aristóteles es el ejemplo mas igual del estilo árido. Dotado del ingenio mas profundo, y lleno de ideas las mas vastas, escribe como una inteligencia pura, hablando solo al entendimiento, y sin hacer uso de la imaginacion. Pero su manera no debe ser imitada: porque fatiga la atencion; y presenta las ideas sin ningun atractivo. Árido es tambien el estilo de Alejo de Venegas en la *Diferencia de libros que hay en el universo*, y aun mas en la *Agonia del tránsito de la muerte*: trataba de edificar, mas que de agradar, segun dice Capmani: pero ignoraba acaso, que no se edifica sin persuadir, ni se persuade sin agradar.

Estilo llano es el que se eleva un poco sobre el árido. Un escritor de esta clase confia casi enteramente en el fondo de las cosas: pero cuida sin embargo de no disgustar como el escritor árido: y á mas de la claridad busca para esto la propiedad, la pureza y la precision de la frase; lo cual es ya una belleza, y no despreciable. La diferencia característica está, en que el primero desecha todo ornato; y aun parece que no lo conoce: el segundo no lo busca. Si se presenta á este una figura, que pueda inculcar mas sus ideas, hará uso de ella: pero la desechará, sino sirve mas que para hermosear el asunto. Al frente de los que han escrito en estilo llano puede ponerse al inglés Swift, y entre los nuestros á don Diego de Mendoza en el Lazarillo de Tormes. *Véase la leccion XVIII.* C. XXXVI.

CAPITULO XXXVII.

Estilo limpio, elegante y florido.

Con el estilo limpio entramos ya en la region de los adornos, pero no de los mas espléndidos. El escritor limpio pone alguna atencion en la belleza del lenguage: pero muestra esta en la eleccion de las palabras, y su graciosa colocacion; y no en los esfuer-

C. XXXVII. zos de la fantasia, ó de la elocuencia. Su cadencia es variada, pero sin estudio en la armonia. Si usa de algunas figuras, es de las breves y correctas, no de las valientes ni brillantes. Una carta amistosa, y un papel en derecho, pueden escribirse con mucha limpieza; aunque sea árido el asunto: y con igual gusto se leerán en estilo limpio un sermon y un tratado filosófico.

El estilo elegante dice un grado mas de ornato, que el limpio: y recibe comunmente aquel nombre, cuando sin exceso ni defecto reune el ornato. En una palabra, escritor elegante es el que halaga la fantasia, y el oido, al paso que instruye; y que reviste sus ideas de todas las bellezas de expresion sin recargarlas con primores. Entre los nuestros el primer escritor elegante es fr. Luis de Granada; y lo sería aun mas, si á veces no tuviera redundancias. Tambien lo son Sigüenza, Mariana y Solís; los que con propiedades distintas pueden ocupar un mismo lugar en esta escala.

Cuando el ornato del estilo es ya demasiado rico y galano para el asunto, tenemos entonces el estilo florido; exceso disimulable en un joven, y acaso síntoma feliz. Quintiliano dice con razon: *Volo se efferat in adolescente fœcunditas. Multum inde decoquent anni; multum ratio limabit;*

aliquid velut usu ipso deteretur; sit modo unde excidi possit quid et exculpi. Audeat hæc ætas plura; et inveniat; et inventis gaudeat; sint licet interim non satis sicca et severa. Facile remedium est ubertatis: sterilia nullo labore vincuntur. En otra edad no hay cosa mas despreciable que aquel oropel y lenguage esplendido, que afectan perpetuamente algunos escritores; oropel, que vendria bien, si proviniera de la demasiada abundancia de una imaginacion rica. Pero lo peor es, que los tales tienen flujo de palabras y pobreza de fantasia; que no conocen que la sobriedad en el ornato es el secreto para hacerlo agradable; y que el estilo mas florido, sino estriba en la sensatez y solidez del pensamiento, no es mas que un engaño pueril. En este defecto incurrieron fr. don Antonio de Güevara y Bartolomé Leonardo de Argensola. *Véase la leccion antes citada.* C. XXXVII

CAPITULO XXXVIII.

Caracteres generales del estilo. Estilo sencillo, afectado, vehemente.

Paso á tratar del estilo bajo el caracter de sencillez ó naturalidad, en cuanto opuesta á la afectacion.

C. XXXVIII. Diferentes son las significaciones dadas á la palabra *sencillez*: y es necesario distinguirlas desde luego para hacer ver en que sentido es un atributo propio del estilo.

La 1ª es la sencillez de la composicion, en cuanto opuesta á la demasiada variedad ó complicacion de partes. A esta se refiere el precepto de Horacio:

.... Denique sit quodvis simplex
Duntaxat et unum.

En este sentido sencillez es lo mismo que unidad.

La II. es la sencillez de pensamientos, en cuanto opuesta á la sutileza. Pensamientos sencillos son los que se ofrecen naturalmente; los que con facilidad son comprendidos de todos; y los que no tienen la apariencia de ser exquisitos, ó como los franceses los llaman *rebuscados*. En este sentido decimos, que los pensamientos de Ciceron en asuntos morales son sencillos, y los de Séneca demasiado refinados. Ninguna de estas dos significaciones tiene relacion directa con el estilo.

La III. es la sencillez en cuanto se opone al demasiado ornato, ó pompa del lenguage: y en este sentido entienden Ciceron y Quintiliano el género de decir sencillo, el

tenue, ó el sutil que coincide con el estilo llano y limpio ya explicados. c. XXXVIII.

La IV. no es tanto relativa al grado de ornato, como á la manera facil y natural en que expresamos nuestros pensamientos. En el sentido anterior la sencillez es equivalente á la llaneza: en esta es compatible con el mayor ornato. Homero posee esta sencillez en la mayor perfeccion: y sin embargo no hay escritor que posea mas ornato y belleza. Así la sencillez de estilo es opuesta, no al ornato, sino á su afectacion ó á la apariencia del trabajo en el mismo; y es una prenda sobresaliente. Horacio la describe de esta suerte:

. . . . . Ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum, frustraque laboret.

No se opone á este estilo cierto grado de negligencia. *Habeat ille*, dice Ciceron, *molle quiddam; et quod indicet non ingratam negligentiam hominis, de re magis, quam de verbo laborantis.* Leyendo un autor dotado de esta sencillez parece que estamos hablando con una persona de distincion en su casa y con franqueza, descubriendo por ella unas maneras naturales y un caracter elevado.

Los escritores originales antiguos son

C. XXXVIII. los que sobresalen en esta sencillez: porque escribieron á impulsos de su ingenio, y no imitando los escritos de otros; de lo que es facil resulte alguna afectacion. Por esto entre los griegos hay mas modelos de sencillez, que entre los latinos: y se distinguen en ella Homero, Hesiodo, Anacreonte, Teocrito, Herodoto y Jenofonte. Con todo se encuentran algunos entre los últimos; entre ellos Terencio, Lucrecio, Fedro, y Julio Cesar.

Sobre los escritores ingleses y españoles faltos de sencillez me refiero á lo dicho *en la leccion XIX.*

El mayor grado de esta sencillez se expresa por el término francés *naiveté*; que en rigor no tiene equivalente en nuestra lengua: y el cual, segun la descripcion de Marmontel, es aquella especie de ingenuidad amable, ó franqueza sin disfraz, que parece darnos alguna especie de superioridad sobre la persona que la muestra; cierta sencillez infantil, que al paso que apreciamos en nuestro interior, nos hace ver siempre algunas facciones de un caracter, que procurariamos ocultar con arte; y que por tanto nos incita á sonreirnos de la persona que lo manifiesta. Esta sencillez tiene La-Fontaine en sus Fábulas.

Para prevenir equivocaciones es necesa-

rio observar, que es muy facil escribir con sencillez, y sin belleza ninguna. Puede un escritor carecer de afectacion, y no tener mérito particular. La sencillez bella supone genio para escribir con solidez, pureza y viveza de imaginacion: es el ornato, que realza y corona las demas bellezas, y el ropage de la naturaleza, sin el cual están desnudas é imperfectas todas. Por tanto es preciso distinguir entre la sencillez compañera del genio, y compatible con el ornato propio de cada especie de estilo, y la que solo es una manera desaliñada. La primera jamas deja de interesar: y la última es siempre insipida y empalagosa. C. XXXVIII.

Diferente de los ya mencionados es el estilo, que puede llamarse vehemente. Este envuelve la energia: y es compatible con la sencillez. Pero en su caracter dominante se distingue de aquella y de esta; por ser estilo acalorado, y el lenguage de un hombre penetrado fuertemente de lo que escribe, y que descuidando por tanto las gracias mas menudas se derrama con la rapidez y el caudal de un torrente. Este estilo es perteneciente á las clases mas elevadas de la oratoria: y son un modelo cabal de él las oraciones de Demóstenes. D. Diego Hurtado de Mendoza manifestó alguna disposicion para este estilo en el discurso

C. XXXVIII. del Zaguér, exhôrtando á rebelion á los Moriscos, que se halla en el *lib. 1.* de la Guerra de Granada. De la diversidad de las materias opina Capmani, que proviene la diversidad de estilos en fr. Luis de Granada: yo creo, que no hay en él tal diversidad de estilos; que si unas vezes es vehemente y otras tranquilo, es porque no siempre debió ser vehemente; y que sino es siempre que debia serlo, proviene de que no castigó sus escritos: pues cercenadas las redundancias, hubiera sido mayor su vehemencia.

Los escritores agudos descubren tanto ingenio en sus composiciones, que su estilo toma un caracter de viveza; aunque para decir verdad, no es facil juzgar, si se debe contar esta entre los atributos del estilo, ó imputar solamente al pensamiento. Sea lo que fuere, deben evitarse con esmero todas las apariencias de esto: porque la afectacion es uno de los mas feos borrones del estilo. *Véase la leccion XIX.*

CAPÍTULO XXXIX.

Reglas para adquirir un estilo propio.

Apropósito será dar fin á las indagaciones sobre el estilo con algunas reglas, tocantes al método propio de conseguir un buen

estilo en general; dejando que el asunto, sobre que escribamos, ó el impulso peculiar del genio forme el caracter particular de nuestro estilo. C. XXXIX.

La 1ª es adquirir ideas claras del asunto, sobre el cual hemos de hablar ó escribir. El estilo y los pensamientos de un autor están enlazados tan de cerca, que por lo comun es dificil distinguirlos. Así puede asegurarse, que la regla esencial es meditar profundamente el asunto; recapazitar sobre él, hasta que hayámos formado idea cabal y distinta de la materia, y tomado por ella un interés y un calor grande. Generalmente hablando las expresiones mejores, y mas propias son aquellas que el asunto visto con claridad sugiere sin mucho trabajo. Esta es observacion de Quintiliano, *lib. VIII. cap. I. Plerumque optima verba rebus cohærent, et cernuntur suo lumine. At nos quærimus illa tamquam si lateant, seque subducant. Ita numquam putamus verba esse circa id quod dicendum est; sed ex aliis locis petimus, et inventis vim afferimus.*

La II. es la práctica de componer frecuentemente. Mas para mejorar el estilo no basta componer de cualquiera manera: pues adquiriríamos ciertamente un estilo malisimo, componiendo mucho de priesa, y sin cui-

c. XXXIX. dado. *Moram et sollicitudinem*, dice Quintiliano, *lib. x. cap. III initiis impero. Nam primum hoc constituendum, et obtinendum est, ut quam optimè scribamus: celeritatem dabit consuetudo. Paulatim res facilius se ostendent; verba respondebunt; compositio prosequetur. Cuncta denique, ut in familia benè instituta, in officio erunt. Summa hæc est rei, cito scribendo non fit ut benè scribatur; benè scribendo, fit ut cito.* Sin embargo es preciso observar, que puede haber exceso en punto al nimio cuidado y afan por las palabras. La demasiada atencion á estas no debe cortar el hilo de las ideas, ni resfriar el calor de la imaginacion. Al tiempo de corregir se hará un exámen mas severo de las inadvertencias. Para esto debe guardarse algun tiempo lo escrito: y reviendo entonces nuestra obra á sangre fria, como si fuese agena, descubriremos muchas imperfecciones, que se nos escaparon en la primera composicion: cercenarémos las redundancias: pesaremos la coordinacion de las sentencias: atenderémos á la trabazon y particulas conexîvas: y daremos al estilo una forma regular, correcta y sostenida. A este trabajo de la lima se deben sujetar cuantos aspiren á comunicar ventajosamente sus pensamientos á otros.

La III. es familiarizarnos bien con el estilo

de los mejores autores. En la lectura de estos, con mira al estilo, se ha de poner la atencion en las particularidades de sus maneras diferentes: y el ejercicio mas útil, á mi entender, para adquirir un buen estilo, es traducir en nuestras propias palabras algun pasage de un autor clásico castellano. Este ejercicio nos mostrará, por comparacion, donde están los defectos de nuestro estilo: y entre los diferentes modos de expresar un pensamiento, nos hará percibir cual es el mas bello. Pero es preciso precavernos de la imitacion servil de un autor, cualquiera que sea. Esto es siempre peligroso; porque embota el genio: y porque ninguno será buen escritor ú orador, sin seguir con alguna confianza el suyo. Sobre el arte de componer, corregir, leer, é imitar, debe consultarse lo que dijo Quintiliano en el *libro x.* de sus Instituciones oratorias. C. XXXIX.

La IV. es acomodar siempre el estilo al asunto, y á la capazidad de los oyentes, ó lectores. No merece nombre de elocuente, ó bello lo que no es para la ocasion ó persona, á quien se habla; como, v. gr. decir alguna cosa en estilo florido ó poetico, en ocasiones en que se debe tratar solamente de arguir y raciocinar, ó hablar con pompa y aparato de expresiones á gentes, que no las comprendan.

C. XXXIX. La v. y última es, que en ninguna cosa pongamos tanta atencion en el estilo, que nos olvidemos de poner mucha mayor en los pensamientos. *Curam verborum*, dice Quintiliano, *rerum volo esse sollicitúdinem.* Mas facil es vestir con alguna belleza de expresion sentimientos comunes y triviales, que cimentar la composicion en pensamientos vigorosos, ingeniosos, y útiles. Esto último pide genio: para lo primero basta el arte. Verdad es, que el oido del público está ahora tan hecho á un estilo correcto, y adornado, que ninguno debe descuidarse en este punto. Pero es despreciable, el que solo cuida de esto, y el que no pone todo su conato en el asunto, y en el uso de los adornos varoniles que puedan hacerlo recomendable. *Majore ánimo*, dice el escritor á quien he citado tantas vezes, *aggredienda est elocuentia; quæ si toto corpore valet, ungues pollire, et capillum componere non existimabit ad curam suam pertinere. Ornatus et virilis, et fortis, et sanctus sit; nec effeminatam levitátem et fuco mentitum colorem amet; sanguine et viribus niteat.* Véase la leccion XIX.

Ya dije, que en las lecciones XX. y XXI. exâminé el estilo de Cervantes y el de Saavedra.

PARTE SEGUNDA.

ELOCUENCIA, Y DEMAS GENEROS EN PROSA.

CAPITULO PRIMERO.

De la naturaleza de la elocuencia.

Es necesario fijar desde luego la verdadera idea de la elocuencia: porque, habiendo prevalecido acerca de ella opiniones falsísimas, se ha visto varias vezes y aun hoy dia se vé desacreditada por muchos. La mejor definicion, que á mi parecer puede darse de la elocuencia, es: "el arte de hablar de manera, que se consiga el fin para que se habla." En este concepto tiene lugar en cualquiera materia, en la historia, y aun en la filosofía, como en las oraciones. Así la definicion dada comprende todos sus géneros; sea que la elocuencia se emplee para persuadir ó para instruir, ó para agradar. Pero como el obgeto mas importante del discurso es la accion, ó la conducta; el poder de la elocuencia se vé principalmente, cuando se emplea para influir en la conducta, ó para persuadir á la accion: y siendo este fin el obgeto principal del arte, la elocuencia bajo este punto de vista se puede definir, "el arte de la persuasion." CAP. I.

CAP. I. Establecido esto se infiere claramente, que para persuadir los requisitos mas esenciales son pruebas sólidas, método claro, y un caracter de probidad reconocida en el orador, junto con las gracias del estilo y de la expresion, que exciten nuestra atencion á lo que se dice. Para persuadir á un hombre es preciso convencerle: y esto solo puede conseguirse dándole á entender, que es muy útil lo que se le propone.

Pero convencer y persuadir son cosas diferentes. La conviccion es relativa solamente al entendimiento; la persuasion á la voluntad y á la práctica. Es oficio del filósofo convencer de la verdad; y es oficio del orador persuadirnos á obrar conforme á ella. La conviccion debiera ir acompañada de la persuasion; é iria tambien, si nuestras inclinaciones siguieran constantemente el dictamen del entendimiento. Pero á vezes se opone á ello el mecanismo de nuestra naturaleza, ó el poder de las pasiones. Como quiera, la conviccion facilita siempre la inclinacion del corazon: y la persuasion no puede regularmente ser durable, si no va cimentada en ella. Mas para persuadir, debe el orador hacer mas que convencer: porque, considerando al hombre movido por muchos y diferentes resortes, se ha de dirigir á las pasiones; ha de pintar

á la imaginacion; y debe tocar el corazon: CAP. I. y por tanto, ademas de pruebas sólidas y método claro, ha de emplear las artes todas de conciliar é interesar.

La elocuencia no es invencion de las escuelas. La naturaleza enseña á todo hombre á ser elocuente, cuando se halla apasionado: y el arte de la oratoria no hace sino seguir las huellas, que en los hombres trazó primero la naturaleza. Cuanto mas de cerca se sigan estas huellas, tanto mas prevenidos estaremos contra los abusos de la elocuencia: y podremos distinguir mejor entre la verdadera y los sofismas de la cavilacion.

Podemos distinguir tres grados de elocuencia. El primero é ínfimo es el que únicamente mira á agradar á los oyentes. Tal es en general la elocuencia de los panegíricos, y de otras arengas de esta especie. Este género puede divertir inocentemente el ánimo, y contener muchos sentimientos útiles. Pero, si el orador aspira únicamente á agradar, está á riesgo de que la composicion sea lánguida y fastidiosa.

El segundo grado mas elevado es, cuando el orador aspira tambien á informar, á instruir, á persuadir. Dentro de esta esfera se comprende principalmente la elocuencia del foro. El tercero aun mas ele-

CAP. I. vado es aquel en que el orador trata de inspirarnos sus pasiones; nos haze entrar en sus sentimientos; y nos dispone á resolver, ó á obrar con fuerza y con calor. Los debates en las juntas populares dan mucho campo á este género de elocuencia; que admite tambien el púlpito.

Observacion de grande consecuencia es, que esta elocuencia sublime nace siempre de la pasion; de aquel estado del ánimo, en que se le ha excitado é inflamado por algun obgeto que tiene presente. Cuando la pasion es tal, que despierta el ánimo, y lo enciende sin sacarlo fuera de sí, exâlta generalmente todas sus potencias; le comunica infinitamente mas luz y mas fuerza; y le penetra mucho mas. Entonces se encuentra el hombre con mas vigor: concibe mas altos designios: manifiesta sentimientos mas grandes: y los inspira con una valentia y felicidad, de que no se creeria capaz en otra situacion. Los mas de los hombres apasionados son elocuentes: pues, por una especie de contagiosa simpatia, trasmiten á otros los sentimientos vivos que experimentan. En esta simpatia se funda aquella regla de Horacio, tan sabida como verdadera:

Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.

De aquí se siguen varias consecuencias; CAP. I. á saber, aquel universalmente reconocido efecto del entusiasmo, ó calor de cualquiera género en los oradores públicos para mover á su auditorio: que toda declamacion muy estudiada, todo ardor afectado, que manifiesta un ánimo frio y tranquilo, son incapaces de persuadir: que todas las lindezas estudiadas en el gesto, ó la pronunciacion quitan mucho peso á lo que dice el orador: que un discurso leido mueve menos que recitado, por tener menos apariencias de salir de un corazon encendido: que llamar frio á un orador, es decir, que no es elocuente: y en fin, que es necesario creer á uno desinteresado y apasionado al mismo tiempo, para que llegue á persuadir.

Como fundamento de otras muchas ideas principales acerca de la elocuencia en general, pasemos á considerar el estado de esta en diversos tiempos y paises. *Véase la leccion* XXII.

CAPITULO II.

Historia de la elocuencia.

Para señalar el origen de la oratoria, no es necesario subir á las primeras edades del mundo, ni registrar los monumentos de las

CAP. II. antigüedades orientales ó egipcias. Habia entonces elocuencia de cierto género: pero se parecia mas á la poesía, que á la elocuencia; pues el estado inculto de los hombres, agitados de pasiones sin freno, y sorprendidos de acontecimientos nuevos para ellos, haria nacer el éxtasis, y el entusiasmo, padres de la poesía. Ademas, los primeros imperios que se vieron, el asírio y el egípcio, fueron despóticos: en ellos estaban acostumbrados los hombres á una sumision ciega; y eran mas bien arrastrados á la obediencia, que persuadidos.

Hasta el establecimiento de las repúblicas de la Grecia, no encontramos vestigio alguno señalado de la elocuencia, como arte de persuadir: pero estas la dieron un campo tal, cual no le habia tenido, ni lo tuvo jamas despues.

De todas estas repúblicas la mas célebre sin comparacion en la elocuencia, como en las demas artes, fué la de Atenas. Los atenienses eran ingeniosos, vivos y agudos, prácticos en los negocios, y aliciomados con las repentinas y frecuentes revoluciones que acaecieron en su gobierno. Bien se echa de ver, que en tal estado la elocuencia debia estudiarse mucho, por ser el medio mas seguro de alcanzar poder ó influjo. ¿Y qué elocuencia? No la brillante

y pomposa; sino la que por experiencia se habia visto, que era la mas eficaz para convencer, interesar y persuadir á los oyentes. CAP. II.

En una nacion tan ilustrada y aguda, y que atendia sobre manera á todo lo elegante en cualquiera arte, el juicio del público habia de ser acendrado. Efectivamente llegó á perfeccionarse de manera, que el gusto ático, y la manera ática pasaron á proverbio. Gefes ambiciosos, y oradores corrompidos, deslumbraron á vezes al pueblo con una elocuencia pomposa. Pero cuando algun interes importante llamaba su atencion; cuando los despertaba algun gran peligro; por lo regular distinguieron con exactitud entre la elocuencia genuina y la espúria. Demóstenes triunfó de todos sus competidores: porque habló siempre al caso; jamas afectó una vana ostentacion de palabras; se valió de argumentos poderosos; y los propuso siempre con claridad, y por el lado que mas interesaban.

Pisístrato, contemporáneo de Solon, y el que trastornó su plan de gobierno, es, segun Plutarco, el primero que entre los atenienses se distinguió por su aplicacion á las artes de la elocuencia. De los oradores que florecieron entre este tiempo, y la guerra del Peloponeso no se hace mencion en la historia.

CAP. II. Periclés, que murió á principio de esta guerra, fué propiamente el primero, que elevó la elocuencia á un punto de perfeccion; del cual no pasó despues. Por espacio de cuarenta años gobernó á los atenienses con absoluto imperio: y los historiadores atribuyen su influjo, no tanto á sus talentos politicos, cuanto á su elocuencia; la cual fué tan vehemente y enérgica, que se llevaba tras de sí cuanto se le ponia por delante, y le hizo triunfar de las pasiones, y afectos del pueblo. De aquí le vino el sobrenombre de Olimpico; y el decir que semejante á Júpiter tronaba, cuando hablaba. Aunque vituperable por su ambicion, parece que fué generoso, magnánimo, y amante del bien público. Suidas refiere tambien, que Periclés fué el primero de los atenienses, que compuso un discurso para el público.

Despues de Periclés, y durante la guerra del Peloponeso, vivieron Cleón, Alcibíades, Crícias y Teramenes, eminentes ciudadanos de Atenas, y señalados por su elocuencia. No tuvieron otra escuela, que la utilísima, y muy instructiva de los negocios y debates; en donde el hombre aguza al hombre; y los negocios civiles, ventilados por la elocuencia, ponen en movimiento todas las potencias del alma. Su

manera fué enérgica, vehemente, y concisa, hasta llegar á ser algo oscura. *Grandes erant verbis*, dice Ciceron, *crebri sententiis*, *compressione rerum breves*; *et ob eam ipsam causam interdum subobscuri.* CAP. II.

Aumentándose despues de Periclés la importancia del poder de la elocuencia, dió esto nacimiento á una casta de hombres antes desconocidos, llamados retóricos, y á vezes sofistas; que se dejaron ver en gran número durante la guerra del Peloponeso; como Protágoras, Prodicas, Trasimo, y Górgias leontino, que sobresalió entre todos ellos. Hermógenes nos conservó un fragmento de este último; por el cual vemos su estilo y manera. Es en extremo sutil y artificioso, lleno de antitésis y expresiones puntiagudas. No contentos estos retóricos con dar á sus discipulos reglas generales de elocuencia, profesaban tambien el arte de enseñar á hacer todo género de oraciones, y á hablar en pro, y en contra de cualquiera causa. En manos de semejantes hombres se deja conocer, que la oratoria habia de caer de aquel tono magestuoso, que hasta allí habia tenido; y venir á parar en un arte sutil y sofistico: y así los podemos tener por los primeros corruptores de la verdadera elocuencia. A estos se opuso el gran Sócrates, rebatiendo

CAP. II. su sofisteria por un razonamiento profundo, aunque tan sencillo como suyo; y llamando la atencion del abuso de la razon y del discurso, al lenguage natural, y á las ideas sanas y provechosas.

Algo despues de este filósofo floreció Isócrates, cuyos escritos nos quedan todavía. Fué maestro de retórica: nunca se metió en los negocios públicos; ni defendió pleito ninguno: y así sus oraciones son buenas solamente para la ostentacion *Pompæ*, dice Ciceron, *magis quam pugnæ aptior; ad voluptatem aurium accomodatus, potius quam ad judiciorum certamen.* El estilo de Górgias leontino está dispuesto en sentencias breves, compuestas por lo regular de dos miembros correspondientes. El estilo de Isócrates al contrario es hinchado y lleno: y él fué el primero, segun se dice, que introdujo el método de componer en períodos regulares, que tienen una música estudiada, y una cadencia armoniosa; manera, que llevó á un extremo vicioso. Se dice, que la gran reputacion de Isócrates movió á Aristóteles á escribir sus instituciones de retórica; y parece, que su intento fué llamar la atencion de los oradores mucho mas á convencer y persuadir á los oyentes, que á cuidar de la cadencia y armonía de los períodos.

De este tiempo son tambien Iseo y Lísias; de quienes se conservan aun algunas oraciones. Lísias es el modelo de la manera, que los antiguos llamaban tenue, ó sutil. Es siempre y sobre manera puro y ático, sencillo y sin afectacion; pero falto de vigor, y frio en algunas composiciones. Dionisio de Halicarnaso dice, que "la diccion de Lísias tiene gracia; y la de Isócrates quiere tenerla." CAP. II.

Apenas conocemos á Iseo, sino por haber sido maestro del gran Demóstenes, en quien debemos confesar, que la elocuencia brilló con un esplendor, mucho mayor que en cuantos han tenido nombre de oradores. Por lo mismo exâminaremos con particularidad el caracter, y la manera de este. *Véase la misma leccion.*

CAPITULO III.

Demóstenes.

Las circustancias de la vida de Demóstenes son muy conocidas. La ambicion, que descubrió, de sobresalir en el arte de hablar, el poco fruto de sus primeras tentativas, su constancia infatigable en vencer todos los ostáculos personales, el encerrarse en una cueva para estudiar sin distraccion, ir á

CAP. III. declamar á la orilla del mar para hacerse al ruido de las juntas tumultuosas, poniéndose unas piedrecitas en la boca para corregir la pronunciacion, y colgando sobre las espaldas una espada para reformar un vicio que habia contraido, son circustancias, que sabemos por Plutarco, y que deben animar muchísimo á los que estudian la elocuencia: porque hazen ver, de cuanto pueden servir la aplicacion y el arte para conseguir una superioridad en la elocuencia; aunque parezca, que la naturaleza no ha querido darla.

Despreciando Demóstenes la manera afectada y florida de los retóricos, volvió á la vigorosa y varonil elocuencia de Periclés: y la fuerza y vehemencia son los principales caracteres de su estilo. Ningun orador tuvo jamas campo mas hermoso, que Demóstenes en sus Olintíacas, y Filipicas, que son sus principales oraciones. Estas son muy animadas: están llenas de impetuosidad, fuego y patriotismo: y son una série continuada de inducciones, consecuencias y demostraciones fundadas en la sana razon. Las figuras, de que se vale, no son estudiadas: nacen del asunto: y están sembradas con tal parsimónia; que lejos de señalarse sus composiciones por adornos espléndidos, la particular energia de los pensamien-

tos es la que le distingue de todos los oradores. CAP. III.

La superioridad de Demóstenes se descubre principalmente, en competencia de Esquines, en la famosa oracion "por la corona." Esquines fué su émulo, y enemigo personal; y uno de los mas célebres oradores de su tiempo. Pero sus dos oraciones son débiles en comparacion de las de aquel. Sus razonamientos acerca de las leyes son muy sutiles: pero sus invectivas contra Demóstenes son vagas y mal sostenidas. Demóstenes es un torrente irresistible: arrastra con violencia á su antagonista: pinta su caracter con los colores mas fuertes: y el mérito particular está, en que todas sus descripciones son en gran manera pintorescas. En todas ellas domina un tono de nobleza y de magnanimidad: y el orador habla con la dignidad, el nervio, y la concision, que únicamente inspiran las grandes acciones, y el patriotismo. Ambos oradores se zahieren con la mayor libertad: y la licencia ilimitada de las costumbres de entonces, y que se vé aun en las Filípicas de Ciceron, ofende á nuestros oidos.

El estilo de Demóstenes es nervioso y conciso, y á vezes áspero y desnudo. Sus palabras son muy expresivas, y su coordinacion vigorosa: y aunque no carece de ar-

 monia, es sin embargo dificil encontrar en él aquel ritmo, que con tanto entusiasmo le atribuyen los críticos antiguos. Su accion y pronunciacion, dicen, que fué muy animada. Si se puede poner alguna tacha á su maravillosa elocuencia, será que á vezes es algo dura y árida. Pero este defecto desaparece á vista del admirable y magistral nérvio de su robusta elocuencia, que aun hoy dia no puede leerse sin conmocion.

Muerto Demóstenes desmayó la elocuencia, con la pérdida de la libertad: y volvio á caer en la manera debil, que introdujeron los retóricos y sofistas. Demétrio Falereo tuvo algun caracter: pero parece, que fué mas florido, que persuasivo; y que atendió mas á las gracias de la elocuencia, que á la sustancia de las cosas. *Delectabat athenienses*, dice Ciceron, *magis quam inflammabat. Véase la leccion XXII.* si se quiere mayor noticia de estos oradores y de su caracter.

CAPITULO IV.

Elocuencia romana.

Los romanos fueron por mucho tiempo una nacion guerrera, enteramente ruda, y sin conocimiento alguno en las artes. Estas se

se introdujeron entre ellos despues de la conquista de la Grecia: y los romanos reconocieron á los griegos por maestros en todas las ciencias: CAP. IV.

Græcia capta ferum victorem cæpit; et artes
Intulit agresti Latio. . . . . .

Horat. ep. ad Aug.

Los romanos no tuvieron la viveza ni la sensibilidad de los griegos: y en comparacion de estos fueron una nacion flemática. Su lenguage fué análogo á su caracter; compasado, firme y grave, pero sin la sensible naturalidad y la flexîbilidad necesaria para acomodarse á toda suerte de composiciones; en lo cual la lengua griega se distingue de las demas:

Graiis ingenium, graiis dedit ore rotundo
Musa loqui. . . . .

Hor. ad Pis.

Así comparando las obras griegas con las latinas se verá siempre, que en aquellas hay mas ingenio, en los romanos mas regularidad y mas arte. Lo que inventaron los griegos, lo pulieron los romanos: lo uno era el original, tosco á vezes é incorrecto: lo otro una copia acabada.

Aunque Ciceron en su tratado *De cla-*

CAP. IV. *ris oratoribus* se esfuerza por dar alguna reputacion á Caton el mayor, y á los contemporáneos de este; reconoce sin embargo su *asperum et horrendum genus dicendi*: y hasta poco antes de Ciceron no hizieron figura los oradores romanos. Craso y Antonio, dos de los interlocutores del diálogo *de oratore*, fueron los que mas habian sobresalido hasta entonces, viéndose sus maneras en dicha obra de Ciceron, y otras de retórica. No nos ha quedado ninguna de sus producciones, ni de las de Hortensio contemporáneo de Ciceron y su émulo en el foro: y por tanto basta referirnos á las tres obras del último, *De oratore*, *Brutus sive de claris oratoribus*, *et orator ad M. Brutum*; que por muchos títulos merecen leerse con cuidado. *Véase la leccion XXIII.*

CAPITULO V.

Ciceron.

El obgeto mas digno de nuestra atencion en la elocuencia romana es Ciceron. Sus prendas, como orador, son sin disputa relevantes. Hay mucho arte en sus oraciones: sus exôrdios son regulares: y en ellos con mucha preparacion é insinuacion previene á sus oyentes; y procura grangearse su afec-

to. El plan es clarc, y el órden de las prue- CAP. V.
bas el mas propio. Es mas claro su plan, que el de Demóstenes. Todo está en su lugar: nunca intenta mover, hasta que haya procurado convencer: y es felicísimo en mover, especialmente las pasiones blandas. No ha habido escritor, que conociese mejor el poder de las palabras. Camina siempre con mucha hermosura y pompa: y en la estructura de las sentencias es en extremo pulcro y exacto. Su manera en general es difusa; pero variada á vezes con acierto, y acomodada al asunto. Esto se echa de ver en sus cuatro oraciones contra Catilina. Cuando algun obgeto público excitaba su indignacion, dejando la manera declamatoria, á que era inclinado, se mostraba en extremo fuerte y vehemente; como contra Antonio, Verres, y Catilina.

Como son tan brillantes las bellezas de este modelo de la elocuencia, conviene apuntar sus defectos, para no confundirlos con aquellas. Especialmente en las oraciones, que compuso en los primeros tiempos, hay mucho arte, y este encaminado al lucimiento. Visiblemente haze alarde de su elocuencia: y parece haber cuidado mas de captarse la admiracion de los oyentes, que de convencerlos. En ocasiones es mas pomposo que solido: y es difuso, cuando debie-

CAP. V. ra ser conciso. No se le puede acusar de monotonia; porque sus sentencias tienen variedad de cadencia: mas por el nímio empeño de ser magnífico, es á vezes enervado; y en presentándosele ocasion de hablar de su persona, se le vé lleno de sí mismo.

Estos defectos no se escaparon á la perspicacia de sus contemporáneos, y señaladamente de Quintiliano, y del autor del diálogo de *causis corruptæ eloquentiæ*. *Suorum temporum homines*, dice Quintiliano, *incessere audebant (eum) ut tumidiorem, et asianum, et redundantem, et in repetitionibus nimium, et in salibus aliquando frigidum, et in compositione fractum et exultantem, et penè viro molliorem.* Estas censuras fueron en parte exâgeradas, nacidas de la malignidad y de la enemistad personal, y de la oposicion entre los partidos de los áticos y de los asiáticos, de que dá noticia Quintiliano en el *cap. x. del lib. último de sus instituciones*; igualmente que del partido ó estilo rodio, médio entre aquellos dos. Quintiliano concluye con esta observacion juiciosísima. *Plures sunt eloquentiæ facies; sed stultissimum est quærere, ad quam recturus se sit orator: cum omnis species, quæ modo recta est, habeat usum. Utetur enim, ut res exiget, omni-*

bus; nec pro causa modo, sed pro partibus causæ. CAP. V.

Sobre el paralelo de Demóstenes y Ciceron han escrito mucho los críticos: y los mas de los franceses se inclinan á dar la preferencia al último. El padre Rapin insiste para esto en una razon muy extraña. Dice, que Demóstenes no pudo tener tan cabal conocimiento, como Ciceron, de las maneras y de las pasiones de los hombres: porque no llegó á leer la Retórica de Aristóteles; en que se descubrió este misterio: como si Demóstenes y Ciceron necesitáran de un tratado de retórica para conocer las pasiones de los hombres, y el modo de conmoverlos. Del comun sentir de los franceses se separó Fenelon en sus Reflexiones sobre la Retórica y la Poesía; que es un tratado corto, á continuacion de sus diálogos sobre la elocuencia. Son tan bellas y felices sus expresiones; que merecen copiarse. "No me detendré en decir, que Demóstenes me parece superior á Ciceron. Protesto, que no hay quien admire á Ciceron tanto como yo. Hermosea todo cuanto toca: ennoblece el habla: y hace de las palabras lo que no podria hacer ninguno otro. Posee varias suertes de ingenio. Es copioso, y vehemente, siempre que quiere, como contra Catilina, contra Verres, y

CAP. V. contra Antonio. Se nota demasiado adorno en sus discursos, y un arte maravilloso; pero que es lástima se conozca. El orador, aun pensando en salvar á la república, no se olvida de sí mismo; ni deja que lo olviden los demas. Demóstenes, al contrario, parece que se enagena; y que no vé mas que la patria. No trata de hermosear el asunto: pero lo consigue sin pensarlo. Es en extremo admirable, se sirve de las palabras; como un hombre modesto se sirve de los vestidos para cubrirse. Truena; lanza rayos; es un torrente, que todo lo arrebata. No se le puede poner tacha; porque á todos sobrecoge. Se piensa en las cosas que dice, y no en las palabras: se le pierde de vista; y solo se tiene presente á Filipo, que todo lo sojuzga. Ambos oradores me embelesan. Pero confieso, que me mueve mas la rápida sencillez de Demóstenes, que el arte infinito de Ciceron, y su magnífica elocuencia." *Véase este paralelo mas extendido en la leccion XXIII.*

CAPITULO VI.

Decadencia de la elocuencia romana.

Despues de Ciceron quedó oscurecida la elocuencia, entre los romanos; ó por me-

jor decir, murió con él. No hay que extrañarlo: porque se hicieron sentir luego todas las vejaciones y opresiones del poder mas arbitrario. Por algun tiempo se conservaron algunas de aquellas artes, que no tienen conexîon tan íntima con la libertad. Pero no podia ya hallarse aquella elocuencia varonil, que reinaba antes en el senado, y en los negocios públicos. El lujo, la afeminacion y la lisonja lo corrompieron todo. El foro, donde se trataban antes los negocios del mayor interes, quedó desierto: y el público no se interesaba ya en las causas particulares; como lo asegura el autor del Diálogo ya citado, *de causis corruptæ eloquenciæ* en estas palabras. *Unus inter hæc et alter dicendi adsistit; et res velut in solitudine agitur. Oratori autem clamore plausuque opus est, et velut quodam theatro: qualia quotidie antiquis oratoribus contingebant, cum tot ac tam nobiles forum coarctarent; cum clientelæ et tribus et municipiorum legationes periclitantibus adsisterent; cum in plerisque judiciis crederet populus romanus sua interesse quid judicaretur.* CAP. VI.

La elocuencia acabó de viciarse en las escuelas de los declamadores. *Pace vestra liceat dixisse*, dice Petronio Arbitro á los declamadores de su tiempo, *primi omnium eloquentiam perdidistis. Levibus enim ac inani-*

CAP. VI. *bus sonis ludibria quædam excitando effecistis, ut corpus orationis enervaretur, atque caderet. Et ideo existimo adolescentulos in scholis stultissimos fieri; quia nihil ex iis quæ in usu habemus audiunt, aut vident: sed piratas cum catenis in littore stantes, et tyrannos edicta scribentes, quibus imperent filiis ut patrum suorum capita præcidant; sed responsa in pestilentia data, ut virgines tres aut plures inmolentur, sed mellitos verborum globulos, et omnia quasi papavere aut sesamo sparsa. Qui inter hæc nutriuntur, non magis sapere possunt; quam benè olere, qui in culina habitant.* Esta manera viciosa comenzó á dejarse ver en Séneca: y se observa tambien en el famoso Panegírico á Trajano de Plinio el jóven, último esfuerzo de la oratoria romana.

En la decadencia de aquel imperio, la propagacion del cristianismo dió origen á una nueva especie de elocuencia en las apologías, los sermones, y las homilias de los padres de la iglesia. Entre estos los mas notables por la pureza de estilo son Lactancio y Minucio Félix. Despues de estos S. Agustin tuvo mucho fuego y energía. Pero ninguno nos presenta un modelo cabal de la elocuencia: pues segun vamos bajando, su lenguage es áspero; y en general inficionado del amor á los pensamien-

tos hinchados y estudiados, y al juego de palabras. Entre los griegos el que se distingue incomparablemente es san Juan Crisóstomo. Su lenguage es puro, y su estilo muy figurado, copioso, fluido y aun patético; pero algo difuso y redundante, y muchas vezes hinchado y muy trabajado. *Véase la misma leccion.*

CAPITULO VII.

Elocuencia moderna.

No teniendo que decir sobre la edad média cosa que merezca atencion particular, paso al estado de la elocuencia en los últimos tiempos; conviniendo desde luego en que en ninguna nacion de la Europa se ha hecho tanto aprecio de ella, ni se ha cultivado con tanto esmero, como en Grécia y en Roma.

Los dos paises, donde al parecer era mas de esperar el espíritu de la elocuencia, son la Francia y la Inglaterra; la Francia por la distinguida inclinacion de sus naturales á todas las artes liberales, y el fomento que se ha dado á estas en los últimos siglos; y la Inglaterra por el mismo talento, y por la naturaleza de aquel gobierno. Pero ni en uno, ni en otro ha lle-

CAP. VII. gado la elocuencia al esplendor, que tuvo en la antigüedad.

A pesar de la ventaja del gobierno popular de los ingleses se debe tambien confesar, que en muchas partes de la elocuencia son sin duda inferiores estos, no solo, y con mucho exceso, á los griegos y romanos, sino aun á los franceses. Siempre han tenido algunos, que han figurado en los debates del Parlamento: pero comunmente ha sido mas efecto de su pericia en los negocios, que de su talento oratorio. En el foro cuentan tambien muchos abogados hábiles: pero pocos alegatos suyos han llegado á la posteridad; ni han llamado la atencion, como los de Patrú en su tiempo, y en los últimos los de Cochin y d' Aguesseau, citados varias vezes como ejemplos de elocuencia. Pocas artes hay, que estén entre los ingleses mas lejos de su perfeccion, que el arte de predicar: cuando en los sermones de Bossuet, Masillon, Bourdaloue y Flechier vemos, que aspiraron á un género de elocuencia mas sublime que aquellos; y que llegaron á alcanzarlo en parte.

La diferencia característica del estado de la elocuencia entre unos y otros está, en que los franceses han adoptado ideas mas altas de agradar y persuadir; aunque en la ejecucion á vezes no las llenan: y que los

ingleses han tomado una clave mas baja; aunque la ejecucion ha sido mas correcta. El estilo de los franceses en sus oraciones tiene figuras valentísimas: y sus discursos están continuados con mas amplificacion, calor y vehemencia: aunque á vezes la composicion es en demasia difusa, y sin la fuerza que hace triunfar á la elocuencia; defecto en parte de su genio, llevado mas del adorno que de la sustancia; y en parte de la naturaleza de su gobierno, que quita á la elocuencia todo influjo en los negocios públicos. Aun por esto el púlpito es el campo principal, que ha quedado á la elocuencia. CAP. VII.

Hay varias razones, para que la elocuencia moderna no haya hecho mayores progresos. El correcto modo de pensar, en que tanto estudio se ha puesto en estos tiempos, haze que estemos prevenidos contra las flores de la elocuencia; y que sospechemos de los ardídes de la oratoria: y precisados á ser mas contenidos, que los antiguos, en las tentativas para elevar la imaginacion, ó inflamar las pasiones, se amortigua acaso y apaga demasiado nuestro genio. Tambien es verosimil tenga mucha parte en ello nuestra complexîon flemática y fria. La sensibilidad y la vivacidad de los griegos y los romanos fueron mucho mayores que las nuestras: y á ellas debieron

CAP. VII. la ventaja en el gusto exquisito de las bellezas de la oratoria. Tambien deben tenerse en consideracion las circustancias particulares de las dos grandes escenas de la locucion pública, juntas populares y foro.

La elocuencia nunca fué, ni aun en el Parlamento de la Gran Bretaña, un instrumento tan poderoso; como lo fué en las juntas populares de Grecia y Roma. En el foro nos quedamos tambien muy atras de los antiguos: porque entre estos todos eran jueces; las leyes pocas y sencillas; y la decision de las causas se dejaba en gran parte á la equidad y el buen sentido: y entre los modernos es todo muy diferente.

No obstante, en el terreno que ocupa la elocuencia, admite todavia grandes mejoras: y el no haberse elevado mas se debe antes atribuir á falta de fervor, y de aplicacion, que á la de capacidad y genio. Todavía podemos ponernos á la vista los modelos de la antigüedad para su imitacion: aunque en esta debemos sin duda atender á lo que piden el gusto y las maneras del dia. *Véase la leccion XXIII ya citada.*

CAPITULO VIII.

Diversos géneros de locucion pública.

Los antiguos dividieron todas las oraciones en tres géneros; á saber, el demostrativo, el deliberativo, y el judicial. El fin del demostrativo era la alabanza ó el vituperio; el del deliberativo el persuadir ó disuadir; y el del judicial acusar ó defender. En el primer género estaban los panegíricos, las invectivas, y las oraciones gratulatorias ó fúnebres. El segundo se empleaba en los asuntos de interés público ventilados en el Senado, ó las juntas populares. El tercero es la elocuencia del foro. Esta division se encuentra en todos los tratados antiguos de retórica: y ha sido seguida por los modernos.

Pero sería mas conducente, y mas útil á nuestro propósito seguir la division que indica el estado de la elocuencia moderna en las tres escenas; á saber, juntas populares, foro, y púlpito: pues cada una de ellas tiene un caracter peculiar. Esta division coincide en parte con la antigua. La elocuencia del foro es la que los antiguos llamaban judicial. La de las juntas populares, aunque por la mayor parte del género delibera-

CAP. VIII. tivo, admite tambien el demostrativo. La del púlpito es enteramente distinta: y no se puede reducir con propiedad á ninguna de las tres especies, que distinguieron los antiguos.

A todas tres, púlpito, foro, y juntas populares, son comunes las reglas concernientes á la conducta de un discurso en todas sus partes: de que trataré á su tiempo, haciendo antes ver qué sea peculiar de cada una en su espíritu, caracter, y manera. *Véase la leccion XXIV.*

CAPITULO IX.

Elocuencia de las juntas populares.

Teatro de este género de elocuencia es toda junta; en que se congrega cierto número de hombres, para debates ó consultas. Su obgeto es, ó debe ser siempre la persuasion: y el orador en todas sus tentativas debe caminar bajo el supuesto, de que para persuadir á un hombre es necesario convencer su entendimiento. Cualesquiera que sean los oyentes, nunca piense que les hará impresion alguna, ó adquirirá celebridad, con arengas hinchadas y pomposas, sin buen sentido, y pruebas solidas. Aun el pueblo juzga de la solidez de las pruebas mejor de lo

que muchas vezes creemos. Sobre cualquiera cuestion interesante un rústico, que hable al caso, y sin arte, prevalecerá generalmente sobre el mas diestro orador, que haga alarde de flores y paramentos, antes que de razones: y cuando los oradores hablan á una junta, en que hay personas de educacion, y de luces, deben cuidar de no entretenerla con fruslerias. Populares fueron las oraciones de Demóstenes; como recitadas á todos los ciudadanos de Atenas: pero estan llenas de razones; porque conoció, que le eran indispensables para convencerlos. CAP. IX.

Hablando á una junta popular el primer estudio ha de ser poseer bien y de antemano el asunto; juntar un rico caudal de materiales y de pruebas; y poner en estas su mira principal. En teniendo genio para ello no faltará el ornato; el que solo pide una atencion secundaria. *Cura sit verborum*, dice Quintiliano, *solicitudo rerum.*

Para persuadir con eficacia es regla fundamental estar nosotros persuadidos de lo que recomendamos á otros. Unicamente *veræ voces ab immo péctore* son las que hazen fuerza, y convencen. ¿Qué desventaja no lleva ya consigo el que no sintiendo lo que dice se vé precisado á fingir un calor, que no siente en si mismo?

CAP. IX. Los debates en las juntas raras vezes dan lugar al orador, á que de antemano se prepare con cuidado; como lo permite siempre el púlpito, y algunas vezes el foro. Las pruebas se deben conformar al tono de los debates: y como ninguno puede prever este exâctamente; el que se fie en un discurso estudiado, ó encontrará ocupado por otros el terreno; ó verá que son ineficaces sus raciocinios, por el nuevo rumbo que han tomado los negocios.

Pero esto nada prueba contra la premeditacion del asunto. Antes el descuido y la mucha confianza en su repentina facúndia inevitablemente producirán en el orador el hábito de hablar de una manera floja é indigesta. La premeditacion mas útil es la de la materia en general; no la de la composicion de cada punto particular. A la verdad, hasta que el joven orador adquiera firmeza, presencia de ánimo, y posesion del lenguage, será muy conveniente que encomiende á la memoria lo que ha de hablar. Pero despues que con la práctica haya adquirido algun desembarazo, solo deberá escribir de antemano las sentencias de que piensa valerse, y apuntar en breves notas los pensamientos principales, en que ha de insistir; dejando que el calor del discurso le sugiera las palabras. Haciendo esto se acos-

tumbrará á la exactitud; y á pensar mas de cerca en el asunto en cuestion: y hallará un gran socorro para coordinar sus pensamientos. CAP. IX.

Esto me haze observar, que lo mas importante en toda locucion pública es el método propio y claro; no aquel método formal de capítulos y subdivisiones, que suele practicarse en el púlpito, sino el de poner todo en su propio lugar. De este trataré mas adelante.

El estilo y expresion de esta especie de elocuencia pueden ser muy animados: pues con facilidad se excitan las pasiones en una junta numerosa; en donde por simpatia se comunican los movimientos del alma entre el orador y el auditorio. Pero esta manera fuerte y apasionada ha de ser siempre con ciertas restricciones.

1.ª Debe corresponder á la ocasion, y á la materia el calor que manifestemos. Un tono de hablar moderado es el que mas frecuentemente conviene: y mostrarse apasionado, y vehemente en cualquiera ocasion, es acreditarse de vocinglero.

II. Debemos guardarnos de fingir un calor, que no sentimos. Aparentar bien una pasion sin sentirla es una de las cosas mas difíciles. Nunca puede ser tan perfecto el disfraz, que no se descubra. Solo el corazon

CAP. IX. puede responder al corazon: y para conseguir el patético y el sublime de la oratoria se requieren aquella fuerte sensibilidad, y aquel gran poder de expresion, que se dá á muy pocos.

III. En todo caso debemos cuidar de que no sea tanta la impetuosidad, que nos lleve demasiado lejos. Es cierto que la elocuencia no causará grandes efectos, si el orador no está conmovido. Pero si este pierde el dominio de sí mismo, perderá bien pronto el de su auditorio. Debe comenzar con moderacion, y poner su estudio en apasionar poco á poco á los oyentes: pues si desde luego se inflama y enardece, no solo parece que falta al respeto del auditorio, sino que está expuesto á extender el calor fuera de sus límites. A la verdad la mayor excelencia de la oratoria es unir la fuerza de la razon con la vehemencia de la pasion.

IV. El orador ha de guardar siempre al público el respeto debido: y para esto es preciso no imitar indiscretamente á los oradores antiguos, los cuales, ya en la pronunciacion y el gesto, ya en las figuras de expresion, emplearon una manera, que hoy pareceria atrevida por la frialdad del gusto moderno. Demóstenes para justificar la desgraciada accion de Queronea invoca los manes de los héroes, que fenecieron en las batallas de Maraton, y

de Platea: y jura por ellos, que sus conciudadanos obraron bien en sostener la misma causa. Ciceron arengando por Milon atestigua con los montes de Alba: y les dirije un excelente apóstrofe. Ambos pasages hizieron grande efecto. Pero son pocos los oradores, que deben aventurar semejantes apóstrofes: porque se necesita en el dia mucho genio para darles su verdadera gracia; y para hazer que causen el debido efecto en los oyentes. CAP. IX.

v. Se ha de atender á todo el decoro del tiempo, del lugar, y del caracter. *Caput artis est*, dice Quintiliano, *decere*; Libro XI. cap. I. Ciceron en su orador dice tambien: *Est eloquentiæ sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia; ut enim in vita sic in oratione, nihil est difficilius quam quod deceat videre. Hujus ignoratione sæpissimè peccatur: non omnis fortuna, non omnis auctoritas, non omnis ætas, nec vero locus, aut tempus, aut auditor omnis eodem aut verborum genere tractandus est, aut sententiarum. Semperque in omni parte orationis aut vitæ quid deceat considerandum; quod ut in re de qua agitur positum est, et in personis et eorum qui dicunt, et eorum qui audiunt.*

El estilo, en general, debe ser llano, franco, y natural; debiendo procurarse principalmente un estilo fuerte y varonil, y

CAP. IX. produciendo á vezes muy buenos efectos el lenguage metafórico, introducido con propiedad. En punto al grado de concision ó de difusion, que corresponde á la elocuencia popular, no es facil señalar límites precisos. Lo que hay de cierto es, que los oradores públicos, por entregarse demasiado al estilo difuso, pierden á vezes en fuerza mas de lo que ganan en explicacion: que la verbosidad disgusta siempre: que las mas vezes vale mas errarlo por hablar poco, que por hablar mucho: y que es mejor presentar un solo punto de vista interesante, y no pasar de allí; que recorriéndolos todos derramar sobre cada uno tal profusion de palabras, que se apure la atencion del auditorio; y se le deje desmayado, y sin aliento.

Cuando se habla á una junta compuesta de gentes de varias clases se debe recitar con alguna firmeza, pero sin la menor vislumbre de arrogancia. Hay cierto tono decisivo, que puede tomar aun el hombre mas modesto: y una manera tímida é irresoluta, infundiendo siempre alguna desconfianza acerca de la opinion del que habla, es muy poco favorable para inducir á los oyentes á abrazarla.

Para dechado de esta especie de elocuencia pone el autor unos extractos de las

Filípicas y Olintíacas de Demóstenes; que pueden consultarse al fin de la Leccion XXIV. CAP. X.

CAPITULO X.

Elocuencia del Foro.

Los fines de la elocuencia en el foro, y en las juntas populares, son por lo comun diversos. En la de estas el fin principal es persuadir á los oyentes, á que tomen alguna resolucion, despues de convencerlos de que es buena, y conveniente; dirigiéndose para esto á las pasiones y al corazon, no menos que al entendimiento. En aquella el fin es convencer mostrando lo justo y verdadero, y limitándose de consiguiente al entendimiento.

Ademas en el foro se habla en el dia á uno ó pocos jueces: y estos por lo regular son personas de edad, gravedad, y caracter. Por lo mismo el orador pasaria por ridículo, si tomára un tono muy vehemente; el cual solo viene bien, cuando se habla á muchos.

Finalmente las materias del foro están reducidas en rigor á leyes y estatutos; sin que tenga lugar alguno la imaginacion: porque el abogado está viendo siempre

CAP. X. aquellas: ha de servirse de las mismas, como de un compás: y su oficio principal es aplicarlas al asunto, de que trata.

Por estas razones es evidente, que la elocuencia del foro es por su género, mucho mas templada, ó modesta que la de las juntas populares; y que aun las oraciones judiciales de Ciceron y Demóstenes no pueden considerarse como dechados de la oratoria en el estado presente de nuestros tribunales. *Véanse las causas de esto en la leccion XXV.*

El abogado debe asentar siempre su reputacion, y acierto en el conocimiento profundo de su profesion: pues, por sobresaliente que sea en la oratoria, si se le cree superficial en el conocimiento de las leyes, habrá pocos que quieran encomendarle sus causas. Ademas debe poner una diligente y penosa atencion en las causas, de que se encargue; hasta que sea enteramente dueño de los hechos y circustancias de cada una. Quintiliano, en el *cap. VIII. de su último libro*, da muchas y excelentes reglas en órden al método, que debe seguir el abogado, para tomar un conocimiento cabal de la causa; y observa con mucho juicio: *Non tam obest audire supervacua, quam ignorare necessaria. Frequenter enim et vulnus et remedium in iis orator inveniet, quæ litigatori in*

neutram partem habere momentum videbantur. CAP. X.

Aunque es poco á propósito la antigua manera vehemente de orar; no se ha de inferir, que la elocuencia no tiene ya lugar en el foro. Siempre hay una manera de hablar propia y conveniente, que se debe estudiar, cuanto se pueda: pues, si en otras ocasiones la materia es por lo comun suficiente por sí sola para interesar á los oyentes, la aridez y la poca importancia de las que se ventilan ordinariamente en el foro piden mas que otras cierto género de elocuencia para grangearse la atencion, para dar peso á las pruebas, y para impedir que se oiga con indiferencia al abogado. No poco alienta á esto saber, que ninguna profesion ofrece campo mas hermoso al ingenio, que la de abogado: pues este se halla menos expuesto que otro alguno á padecer en su crédito por los artificios de la emulacion, las preocupaciones populares, ó las maniobras secretas. Está seguro de ir adelantando en aprecio á proporcion de su mérito: porque se presenta todos los dias: entra con denuedo en la palestra: y cada vez que se presenta, es una apelacion al público; cuya decision raras vezes deja de ser justa, porque es imparcial.

Como primer principio se ha de sentar,

CAP. X. que la elocuencia del foro es del género templado: y debe ir siempre acompañada de raciocinios precisos. Alguna vez podrá soltarse un poco la rienda á la imaginacion para animar un asunto árido, y aliviar la atencion fatigada. Pero un estilo brillante, y una manera florida, harán siempre que el orador sea escuchado con sospecha de falta de solidez en las pruebas.

El vicio general en los de esta profesion es la verbosidad. A ella los arrastra casi inevitablemente la práctica de escribir, y de alegar tan de priesa, y con poca preparacion. Deben poner por lo mismo todo su conato en evitarla, cuando tienen aun tiempo para prepararse. Habituándose, especialmente en sus escritos, á un estilo fuerte y correcto, les será ya este natural, cuando la multitud de negocios les precise á escribir con alguna precipitacion.

Propiedad esencial es en la elocuencia del foro la claridad, 1.° en establecer la cuestion; 2.° en el órden y disposicion de todas las partes del informe. Donde hay confusion, no puede haber acierto en convencer, porque toda la causa queda en tinieblas. La relacion de los hechos en el foro ha de ser lo mas concisa, que se pueda. Los hechos son siempre de la mayor importancia para recordarlos ó reproducirlos

en el discurso del alegato: pero si el orador es prolijo en contarlos, cargará demasiado la memoria de los oyentes. La argumentacion puede tener una manera difusa: porque la oscuridad de los puntos legales pide frecuentemente, que se extiendan las pruebas; y que se presenten en diferentes aspectos, para que sean bien comprendidos.

Al refutar las pruebas del alegato contrario ha de guardarse de desfigurarlas, ó de presentarlas bajo otro aspecto del que deben tener: porque se descubriria pronto el engaño: y los oyentes y el juez entrarian en desconfianza del orador; que ó no tuvo discernimiento para percibir su fuerza ó no tuvo ingenuidad para confesarla. Cuando por el contrario, si las expone con exactitud y candor, se preocupan naturalmente en favor suyo, aun antes de que pase á rebatirlas: porque se inclinan á pensar que tiene un conocimiento cabal de cuanto puede alegarse por una y otra parte.

La agudeza suele á vezes ser útil en el foro, especialmente en las réplicas. Pero el abogado no debe esmerarse en manifestar este talento: pues no debe tratar de hazer reir al auditorio, sino de convencer al juez.

Siempre es conveniente algun grado de calor al defender una causa: porque un abogado representa á su cliente: toma á su car-

CAP. X. go los intereses de este; y se pone en su lugar: y el mostrarse indiferente haria ademas, que pocos trataran de poner sus intereses en manos de un orador frio. Pero su pasion y sensibilidad no deben prostituirse á abrazar, con igual ardor, cuantas causas se le encomienden. Quintiliano dice con razon, *lib. IV. cap. I. Plurimum ad omnia momenti est in hoc positum, si vir bonus creditur. Sic enim contingit, ut non studium advocati videatur afferre, sed pene testis fidem.* Mas adelante habrá ocasion de hablar de las calidades y prendas personales de los oradores públicos.

Para ilustrar mas esta materia presenta el autor en la *leccion citada* el analisis de la oracion de Ciceron en defensa de Cluencio; que, aunque larga y complicada, tiene la ventaja de ser una de las mas correctas y vigorosas de sus oraciones judiciales, y la de conformarse mas que otras al estilo moderno. *Véase la leccion XXV.*

CAPITULO XI.

Elocuencia del púlpito.

Resta tratar de la manera y del espíritu de la elocuencia acomodada al púlpito. Esta tiene sus ventajas y sus desventajas. La dig-

nidad é importancia de sus asuntos son superiores á los de todas las demas. El predicador tiene tambien la ventaja de hablar, no á uno ó pocos jueces, sino á un concurso numeroso. Está seguro de que nadie le interrumpa. No se vé de repente obligado á hacer réplicas imprevistas. Escoge con tiempo los asuntos: y se presenta al público con todos los auxilios de la premeditacion. Pero no teniendo quien le turbe, ni adversario con quien contender, se vé privado de los debates y altercaciones; que al paso que avivan el ingenio del orador, llaman mas la atencion de los oyentes. Las materias de sus discursos, aunque nobles é importantes, son trilladas y familiares: y no hay cosa mas dificil que dar á lo comun la gracia de la novedad. La Bruyere en los *Caracteres ó costumbres de su siglo*, á la pág. 601, compara la elocuencia del púlpito con la del foro en estos términos: "La elocuencia del púlpito, por lo que tiene de humano, y debe al talento del orador, es oculta y conocida de pocos; y dificil en su ejecucion. Es preciso andar por caminos trillados, decir lo que se ha dicho, y lo que se preve que se va á decir. Las materias son grandes, pero triviales; los principios seguros, pero de consecuencias que los oyentes penetran de una ojeada: hay asuntos sublimes; pero

CAP. XI. ¿quién puede tratar el sublime?.... El predicador no está sostenido, como el abogado, por hechos siempre nuevos; por acontecimientos diferentes; por aventuras inauditas: no se ejercita en cuestiones dudosas: no haze valer las conjeturas violentas y las presunciones; cosas todas, que elevan el ingénio; le dan vigor y extension; y fijan y dirigen la elocuencia en lugar de violentarla. Él debe por el contrario sacar su discurso de una fuente, de donde bebe todo el mundo: y si se aparta de estos lugares comunes, no es ya popular, sino metafísico ó declamador." La consecuencia que infiere de estas reflexîones, es muy exacta. "Mas facil es predicar, que abogar: pero mas dificil predicar bien, que abogar bien." Por esto convengo con el doctor Campbell, sobre la *Retórica*, *lib.* 1. *cap.* 10: que considerando cuan raro es el talento de la elocuencia, y las desventajas de los predicadores, y en particular la frecuencia de este ejercicio, junto con las otras obligaciones de su ministerio, es de admirar que se oigan tantos sermones instructivos y aun elocuentes.

Siendo la idea propia de un sermon el ser una oracion persuasiva; es preciso, que el predicador sea hombre de bien; y que crea firmemente en la verdad y la impor-

tancia de aquellos principios, que quiere incalcar á los demas. CAP. XI.

Los principales caracteres, que distinguen esta de las otras especies de elocuencia, son gravedad y calor. La naturaleza de sus asuntos pide gravedad; y su importancia, calor. Si prepondera la gravedad, viene á parar en una magestad uniforme y fastidiosa: el calor sin gravedad raya en teatral: y la union de la gravedad y el calor forma lo que los franceses llaman *uncion*; es decir, aquella manera afectuosa, penetrante é interesante, que nace de una fuerte sensibilidad á las verdades que pronuncia, y de un deseo encendido de que hagan impresion profunda en los corazones de los oyentes.

Dar reglas sobre la eleccion de asuntos, es mas de teólogos que de retóricos. Sin embargo, diré en general que el predicador debe elegir los que le parezcan mas provechosos, y acomodados á las circustancias del auditorio. No se puede llamar elocuente, ni será útil el que habla á un concurso, sobre asuntos, ó en un tono que ninguno ó pocos comprenden.

De las observaciones privativas de esta especie de elocuencia, la 1.ª es guardar la unidad. Por unidad del sermon se entiende, que haya un punto principal; á que se

CAP. XI. refiera todo él. Fúndase esta regla en la esperiencia, que tenemos, de que el ánimo no puede atender mas que á un obgeto principal. Pero esta unidad no excluye las divisiones, ó la separacion de capítulos en el discurso: ni pide, que el mismo pensamiento se presente siempre bajo aspectos diferentes. Por el contrario admite alguna variedad, y partes subordinadas unas á otras; pero con la conexîon, que las haga concurrir á hazer una misma impresion en el ánimo.

II. Los sermones son mas provechosos, cuanto mas peculiar, y precisa sea la materia. Aunque á una materia general pueda darse la unidad competente; nunca puede ser esta tan perfecta, como la que habrá en la particular: la impresion será mas vaga; y la instruccion, que resultará, menos directa, y convincente. Exhôrtar á una virtud, ó reprender algun vicio particular, es asunto que no carece de unidad y de precision: pero ciñéndose á aquella virtud ó vicio, que toma un caracter particular; y considerándolo segun se deja ver en ciertos caracteres, y domina en ciertas situaciones de la vida, se haze mas interesante el asunto.

III. No se ha de apurar cuanto hay que decir en la materia. Lo acertado es escoger lo mas útil, los lugares comunes mas efi-

caces y persuasivos, que presenta el testo, CAP. XI.
y cimentar en ellos el discurso. Hay muchas cosas, que el predicador debe dar por sabidas, y otras que debe tocar de paso. Si haze lo contrario, se verá abrumado, y sin el vigor necesario para el desempeño.

IV. El predicador ha de procurar, sobre todo, hazer interesantes al público sus instrucciones. Un sermon árido nunca puede ser bueno. El predicar con interés depende mucho de la recitacion del discurso. Pero tambien depende de la composicion: y la habilidad está en disponer el corazon de los oyentes, de manera que piense cada uno que el predicador habla solo con él. Para esto debe evitar todo razonamiento intrincado: y no se ha de explicar en proposiciones generales especulativas. El discurso debe llevar, en cuanto sea posible, el tono de la conversacion; cuidando de aplicar lo doctrinal del sermon á lo que tiene relacion inmediata con la práctica.

V. y última. Nadie tome por modelo ninguno de los estilos, que suelen ser de moda. Cada una de estas llevada al extremo es defectuosa: y la imitacion servil apura el ingenio. Hay un gusto universal, que no está sujeto á modas pasageras: y este gusto consiste en conformarse con la idea propia de un sermon; el cual debe ser siem-

CAP. XI. pre un discurso grave, y persuasivo, recitado con el fin de hazer mejores á los oyentes.

El primer requisito del estilo del púlpito es, que sea claro. Como los sermones son para la instruccion de toda clase de oyentes; deben ser sencillos, sin palabras desusadas, filosóficas ni poéticas, hinchadas, ó altisonantes. Esta claridad y sencillez no quita, que el estilo tenga la debida dignidad: antes deben evitarse todas las expresiones débiles ó arrastradas, y los modos de hablar bajos ó vulgares.

El fervor que debe animar á un predicador, y la importancia de la materia, justifican y aun exîgen expresiones animadas: y en ocasiones las figuras mas ardientes de la elocucion.

El lenguage de la Sagrada Escritura, empleado con propiedad, sirve de mucho adorno á los sermones: y puede emplearse por via de cita, ó por alusion. Las citas, en apoyo de lo que el predicador quiere inculcar, dan mas autoridad á la doctrina; y hazen mas magestuoso y respetable el discurso. Las alusiones, introducidas oportunamente, hacen un efecto agradable.

En un sermon no se han de hallar conceptos agudos, ni aspavientos: porque degradan la dignidad del púlpito; y el pre-

dicador debe aspirar, á que su estilo sea CAP. XI. mas bien enérgico y expresivo, que brillante. A vezes los epítetos tienen mucha fuerza y hermosura: pero si se introducen á cada paso, en lugar de fortificar el estilo, lo debilitan; y en lugar de aclarar la imagen la oscurecen. En fin, ni se tengan expresiones favoritas; ni se use dos vezes en un mismo discurso de expresiones notables por su lustre: porque esto muestra atencion, y deseo de brillar; y es empalagoso á los oyentes.

Entre los predicadores franceses los mas eminentes son Bourdaloue, y Massillon. Bourdaloue es excelente razonador; é inculca la doctrina con mucho fervor, y piedad: pero su estilo es verboso; está desagradablemente lleno de citas; y no tiene imaginacion. Massillon tiene mas gracia y mas sentimientos: manifiesta mayor conocimiento del mundo: es patético, y persuasivo, y el predicador mas elocuente de los tiempos modernos. Prueba de esto último es el pasage insertado en la Enciclopédia, artículo *elocuencia*; y que puede verse en la *leccion XXVI*.

España no tiene predicadores, que oponer á estos dos. El venerable Juan de Avila, que por mas de veinte años estuvo recorriendo la Andalucia, y predicando con-

CAP. XI. tinuamente, solo dejó escritas dos pláticas al clero de Córdoba. Fr. Luis de Granada, aun en los trece sermones que dejó escritos en castellano, solo pensó en hazer unas consideraciones sobre el evangelio del dia. Las obras de Lanuza, como los sermones en latin y en castellano del anterior, son apreciables meramente como coleccion de pensamientos, y materiales que el predicador debe apropiarse con arte. Hubo un tiempo, en que los gerundianos y los culteranos se apoderaron del púlpito. En fin, el obispo Bocanegra clamó contra unos y otros con aquel celo propio de su caracter y ministerio pastoral: y el obispo Climent hizo reimprimir la Retórica eclesiástica de fr. Luis de Granada. Desde entonces se vió notable mejora. El padre Gallo, de san Felipe Neri, escribió sermones por un estilo ya diferente del que aun dominaba en su tiempo; aunque no con todos los caracteres de la verdadera elocuencia: y don José Vela, doctoral de la Real Iglesia de la Encarnacion, tambien difunto, tiene impresas oraciones fúnebres de bastante mérito. *Véase la leccion citada.*

CAPITULO XII.

Conducta de un discurso en todas sus partes.

Paso á tratar de lo que es comun á los tres géneros de elocuencia, ya explicados; ó de la conducta de un discurso ú oracion en general.

Sea la que fuere la materia, sobre que piense hablar cualquiera, debe comenzar por lo comun preparando por alguna introduccion los ánimos de los oyentes: ha de establecer el asunto, y explicar los hechos: se ha de valer de pruebas para fundar su opinion, y destruir la del contrario: se ha de esforzar, si el asunto lo permite, á mover las pasiones: y ha de cerrar el discurso con alguna peroracion.

Siendo este el curso regular de la elocuencia, las partes de un discurso completo son seis: 1ª. exórdio, ó introduccion: 2ª. proposicion y division: 3ª. narracion ó exposicion: 4ª. pruebas: 5ª. la parte patética: 6ª. conclusion. Ni en todo discurso ha de haber por precision estas seis partes; ni han de entrar todas por este orden. En algunos sería un defecto darles esta formalidad; que tiene aire de afectacion. Hay muchos, en que el orador no usa, por ejemplo, de

CAP. XII. exórdio: y entra directamente en la materia: y no teniendo ocasion de dividir, ó necesidad de exponer, acaba raciocinando por uno ú otro lado de la causa. Pero como en todo discurso se han de hallar algunas, y en varios pueden hallarse todas, es forzoso tratar de cada una con separacion.

CAPÍTULO XIII.

Exórdio.

Cuando uno aconseja á otro; cuando trata de instruir ó de reprobar; es natural, que por prudencia pase á hacerlo, no de golpe, sino con alguna preparacion, inclinando á los oyentes á que piensen favorablemente de lo que va á decir; y disponiéndolos, á que favorezcan el intento, que se propone. Esto quiere decir, que segun los fines que inculcan Ciceron y Quintiliano, el orador debe proponerse *reddere auditores benevolos, attentos, dóciles.* Toda introduccion se debe proponer todos ó algunos de estos fines. Pero cuando de antemano estamos seguros de la buena voluntad, atencion y docilidad de los oyentes; pueden omitirse sin perjuicio las introducciones formales: á no ser que el respeto debido al auditorio exíja comenzar por un

exordio breve. Los de Demóstenes son siempre cortos y sencillos; los de Ciceron llenos y artificiosos. CAP. XIII.

Los antiguos distinguieron dos suertes de exordios, llamados principio é insinuacion. Es principio cuando el orador expone sencilla y directamente el fin, que lleva: es insinuacion, cuando toma algun rodeo; porque presumiendo, que la disposicion del auditorio no le sea muy favorable va poco á poco preparándolo á que lo oiga, antes de descubrir su intento claramente. De este último se vale Ciceron en la oracion segunda contra Rulo: porque acababa de ser nombrado consul por los intereses del pueblo; y su primer empeño era hazerle desechar la ley agraria propuesta por el tribuno Rulo; ley siempre recibida con ansia por el pueblo.

Como siempre importa mucho empezar bien, para hazer impresion favorable en los oyentes; y como es bastante dificil una buena introduccion; paso á establecer ciertas reglas para componerla. 1ª Ha de ser facil y natural; y que parezca, como dice Ciceron con tanta gracia, *effloruise penitus ex re, de qua tunc agitur*. Es defecto tomarlas de lugares comunes, que no tienen relacion especial con la materia: porque vienen á quedar separadas, como piezas

CAP. XIII. sueltas del discurso. De esta clase son las introducciones de Salustio á sus guerras Catilinaria y Jugurtina, que cuadran á una historia lo mismo que á cualquiera otro tratado. Ciceron, por tener preparada con tiempo una coleccion de introducciones, usó dos vezes de una misma sin repararlo: hasta que se lo avisó su amigo Atico. Para evitar esto, y para no verse precisado el orador á acomodar el dicurso á la introduccion, conviene observar lo que el mismo Ciceron establece: *Omnibus rebus consideratis, tunc denique id quod primum est dicendum, postremum soleo cogitare quo utar exordio. Nam si quando id primum invenire volui, nullum mihi ocurrit, nisi aut exile, aut nugatorium, aut vulgare.* II. Las expresiones han de ser correctas. Lo pide el estado de los oyentes, mas dispuestos entonces que nunca á criticar, y el fin de prepararlos en favor del orador. Pero esta naturalidad correcta y sencillez elegante han de ser tales, que, como dice Quintiliano, *videamur accuratè non callide dicere.* III. Ha de ser modesta. Si el orador rompe con un aire de arrogancia, ofende el amor propio y el orgullo de los oyentes. La modestia debe manifestarse en las expresiones, en las miradas, en los gestos, y en el tono de la voz: pero ha de ir acompañada de cierta dignidad, nacida del

conocimiento de la justicia, ó de la importancia del asunto. A vezes el orador puede, no ostante, tomar desde el principio un tono elevado; como cuando se presenta á defender una causa, que ha sido muy censurada del público: porque una entrada humilde pareceria una confesion del delito. Pero si se toma este tono, ó se hace una introduccion magnifica, por exîgirlo la materia; se ha de procurar sostener en todo el discurso. IV. Se ha de conducir de una manera tranquila. En ella tienen pocas vezes lugar la vehemencia y las pasiones. Estas se han de excitar, segun va adelantando el discurso. Es excepcion de regla, cuando basta mentar el asunto para conmover á los oyentes; ó cuando la presencia imprevista de una persona ú obgeto, en una junta pública, inflama al orador, y le hace romper con un calor extraordinario. En cualquiera de estos casos viene bien el exordio llamado *ex abrupto*; como el de Ciceron en la primera contra Catilina. V. No se ha de anticipar en la introduccion parte alguna principal de la materia: porque al exponerla, o probarla perderia su gracia y su novedad. VI. Debe ser proporcionada en duracion y género al discurso, que la sigue: porque es un absurdo erigir un portico suntuoso delante de un edificio re- CAP. XIII.

CAP. XIII. ducido; recargar con adornos magníficos el portal de una casa ordinaria; ó hacer la entrada de un mausoleo tan alegre como la de un jardin.

En las oraciones del foro y de las juntas populares se ha de cuidar ademas de no valerse de una introduccion; de la cual pueda aprovecharse la parte contraria: y en las réplicas hay tambien que notar la gracia que tienen, cuando se toman de lo dicho en los debates. La razon, que dá Quintiliano, es exacta y manifiesta: *multum gratiæ exordio est, quod ab actione adversæ partis materiam trahit, hoc ipso quod non compositum domi, sed ibi atque è re natum, et facilitate famam ingenii auget; et faciè simplicis, sumptique è proximo sermonis fidem quoque acquirit; adeo ut etiam si reliqua scripta atque elaborata sint, tamen videatur tota extemporalis oratio, cujus initium nihil præparatum habuisse, manifestum est.* Esto no puede hacerse en los sermones. *Véase la leccion XXVII.*

CAPITULO XIV.

Proposicion y division.

Acerca de la proposicion, ó enunciacion de la materia, solo hay que observar, que

ha de ser lo mas clara que se pueda, y hacerse en pocas palabras y sin la menor afectacion. CAP. XIV.

Sobre la division es necesario hazer algunas observaciones. Hay muchas ocasiones, en que ni se requiere ni conviene una division formal, ó distribucion del asunto en partes: como cuando ha de ser breve el discurso; ó se ha de tratar un punto solo; ó no acomoda advertir al auditorio el método, que se ha de seguir, ó el fin á que se le piensa llevar. Llámase division, cuando el plan ó método se propone en forma á los oyentes: y en ningun discurso viene tan bien esta, como en un sermon. Lo que contra ella dice Fenelon se puede ver en la *leccion XXVII.* Los puntos de un sermon sirven de mucho auxîlio á la memoria, y recapacitacion del oyente; dan á este pausas y descansos para reflexîonar sobre lo que se le ha dicho, y discurrir lo que ha de seguir: y teniendo ademas la ventaja de que el auditorio conozca de antemano, cuando descansará de la fatiga de atender, hazen que siga al orador con mas paciencia. *Reficit audientem*, dice Quintiliano, *certo singularium partium fine; non aliter quam facientibus iter multum detrahunt fatigationis notata spatia in scriptis lapidibus: nam et exhausti laboris nosse mensuram voluptati*

CAP. XIV. *est; et hortatur ad reliqua fortius exequenda scire quantum supersit.*

En cualquier discurso, en que convenga usar de division, las reglas mas esenciales son: 1.ª que las partes sean realmente distintas unas de otras. Si se propusiese uno tratar primero de las excelencias de la virtud, y despues de las de la justicia ó la templanza; comprendiendo evidentemente el primer punto al segundo, como el género á su especie, no haria mas que dar al asunto nueva confusion y desorden. II. Se ha de seguir el órden de la naturaleza, comenzando por los puntos mas sencillos, y pasando despues á los fundados en ellos; y que piden su conocimiento: y se ha de dividir la materia en las partes, en que naturalmente se resuelve: *dividere*, como suele decirse, *non frangere*. III. Los diferentes miembros han de abrazar toda la materia: porque de otra suerte la division no sería completa. IV. Los términos, con que se exprese, han de ser concisos, en las palabras mas claras, mas expresivas y las menos posibles: porque así se conservan los puntos mas facilmente en la memoria. V. Se ha de evitar una multiplicacion de capítulos no necesaria: pues partir la materia en infinitas subdivisiones, podrá venir bien en un tratado filosófico; pero haze duro el dis-

curso oratorio, fatigando sin necesidad la memoria. En un sermon podrá extenderse la division á cinco ó seis puntos, inclusas las subdivisiones, si fueren necesarias. *Véase la leccion ya citada.*

CAPITULO XV.

Narracion y explicacion.

Pongo juntas estas dos partes: porque las comprenden unas mismas reglas; y sirven comunmente al mismo intento de ilustrar la causa, ó hazer una tentativa para interesar las pasiones de los oyentes.

En el foro es la narracion una parte muy esencial, y muy dificil. Es menester, que el abogado no diga cosa que no sea verdadera; y que no se le escape especie alguna, que dañe á la causa. Referir los hechos de manera que no falte á la verdad, y presentarlos no ostante con los colores mas favorables, presentar en un punto de vista fuerte, claro, y notable toda circunstancia ventajosa, y oscurecer las que le dañan, requiere no poca sabiduria y maña. Si descubre en esto mucho artificio, hará desconfiar de su sinceridad; como Quintiliano observa con razon: *Effugienda in hac præcipue parte omnis calliditatis suspicio: neque enim*

CAP. XV. *se usquam magis custodit judex, quam cum narrat orator: nihil tunc videatur fictum, nihil solicitum; omnia potius à causa quam ab oratore profecta videantur.*

Ser claro, probable y conciso son las calidades, que exige principalmente la narracion: y cada una de ellas lleva consigo la evidencia de su importancia. Si la narracion es improbable, el juez no haze caso de ella: y si es difusa, se cansa pronto, ó la olvida. Para hazerla probable, conviene ponernos en el lugar de las personas, de que hablamos; y hazer ver, que sus acciones procedieron de motivos naturales y fidedignos. Despojándola de toda circustancia superflua se hará mas clara y vigorosa. Ciceron se distingue sobremanera por su talento de la narracion: y sus oraciones pueden servir de ejemplo en esta parte. *Véase el mérito de la que hizo en su oracion por Milon en la leccion XXVII.*

En los sermones la explicacion de la materia haze vezes de la narracion en el foro y debiendo modelarse por el mismo tono, ha de ser concisa, clara y distinta, y en estilo correcto y elegante, pero no muy adornado. El mejor medio para esto es meditar profundamente la materia, hasta que podamos presentarla en un punto de vista clara y fuerte. *Véase la misma leccion.*

CAPITULO XVI.

Parte argumentativa.

Las razones y pruebas, como varias vezes he inculcado, son el fundamento de toda elocuencia robusta y persuasiva.

Tres cosas son necesarias en las pruebas: su invencion; su disposicion; y su expresion en estilo y manera, que las den toda su fuerza. En cuanto á la invencion no puede el arte dar auxîlio alguno. Lo único, que este puede hazer, es ayudar al orador á disponer las que ha descubierto con el conocimiento de la causa. Sin embargo, los retóricos antiguos se empeñaron en hazer de la retorica un sistema completo; enseñando á los oradores públicos, de donde habian de tomar las pruebas para cada asunto. De aquí vino su doctrina acerca de los *tópicos*, ó lugares comunes, y las basas de los argumentos, que hazen tanta figura en los escritos de Aristóteles, de Ciceron, y de Quintiliano; invenciones todas de los sofistas griegos, que manifestaron una sutileza y fertilidad prodigiosas en estos lugares; sin hazerse cargo de que lo verdaderamente sólido y persuasivo se ha de sacar *ex visceribus causæ*, del conocimiento intimo de

CAP. XVI. la materia, y de su meditacion profunda.

En la conducta de los raciocinios pueden usar los oradores de dos métodos; el analítico, y el sintético. El analítico es, cuando el orador encubre su intencion tocante al punto que vá á probar; hasta que por grados ha conducido á los oyentes á la conclusion, que deseaba. Este método es casi el mismo que el socrático; por el cual aquel gran filósofo hizo callar á los sofistas de su tiempo: y es un método muy artificioso, susceptible de gran belleza, y bueno para usarse, cuando prevenido el auditorio contra alguna verdad se le quiere convencer de ella imperceptiblemente.

Pero el método usado mas generalmente, y el mas conforme á la elocucion popular es el sintético; cuando claramente se denota el punto que se ha de probar; y se van cargando las pruebas una sobre otra hasta convencer al auditorio.

En todo alegato debe ponerse el orador en el lugar del oyente; y reflexionar qué impresion le harian las pruebas, que quiere emplear, para persuadir á otros. Escogidas bien las pruebas, su fuerza depende en parte de que no se embarazen unas á otras; sino que se den un auxilio mútuo, y vayan encaminadas á un fin. Para esto pueden darse las reglas siguientes.

1ª No se mezclen confusamente unas con otras pruebas que son de distinta naturaleza. Todas se dirigen á probar una de estas tres cosas; que alguna cosa es verdadera, moralmente recta y conveniente, ó provechosa y buena: es decir, que las tres grandes materias de discusion entre los hombres son verdad, obligacion, ó interes. Las pruebas de cada una de estas son genéricamente distintas: y el que las confunda bajo de un *tópico*, hará confusa y nada elegante la oracion. II. El discurso ha de ir abanzando por una especie de climax ó graduacion *ut augeatur semper, et increscat oratio.* No hay peligro en comenzar por las pruebas menos robustas; cuando se tiene seguridad de hazer una impresion completa en los oyentes, por tenerlos ya preparados. Pero si el orador tiene poca confianza en la causa, conviene que ponga al frente la prueba principal para ganar desde luego á los oyentes. Cuando entre muchas hay una, ó dos, no tan concluyentes como las demas, pero sin embargo buenas, aconseja Ciceron, que se pongan en medio, por ser un parage no tan visible como el principio ó el fin. III. Cuando son fuertes y convincentes harán mejor efecto, cuanto mas separadas esten unas de otras: porque se puede presentar cada una en toda su extension, am-

CAP. XVI. plificarla, é insistir en ella. Pero si son dudosas, será mejor amontonarlas y entreverarlas; *ut quæ sunt natura imbecilla*, como dice Quintiliano, *mutuo auxilio sustineantur*. De la amplificacion de una prueba tenemos un bello egemplo en Ciceron, en su defensa de Milon, tomada de la circustancia del tiempo. *Quo tempore*, dice, *scio enim quam timida sit ambitio, quantaque et quam solicita cupiditas consulatus, omnia non modo quæ reprehendi palam, sed etiam quæ obscure cogitari possunt, timemus; rumorem, fabulam fictam et falsam perhorrescimus: ora omnium atque oculos intuemur. Nihil enim est tam tenerum, tam aut fragile, aut flexibile, quam voluntas erga nos sensusque civium; qui non modo improbitati candidatorum, sed etiam in recte factis sæpe irascuntur*. De todo esto infiere con razon: *Hunc diem igitur tam speratum, atque exoptatum sibi proponens Milo, cruentis manibus scelus atque facinus præ se ferens: ¿ad illa centuriarum auspicia veniebat? ¡Quam hoc in illo minime credibile!* IV. No se han de extender mucho las pruebas, ni multiplicar en demasia. La multiplicacion no necesaria confunde la memoria; y disminuye el conocimiento, que harian pocas bien escogidas: y la extension fuera de los limites de una ilustracion regular tiene siempre

poca fuerza, y enerva el *vis et acumen*, que debe ser el caracter distintivo de la parte argumentativa. *Véase la Leccion XXVIII.* CAP. XVI.

Sobre la expresion de las pruebas en el estilo conveniente, y su recitacion en la manera que las dé toda su fuerza, remito al lector á lo dicho tratando del estilo, y á lo que diré al tratar de la pronunciacion y recitacion.

CAPITULO XVII.

Parte patética, peroracion.

En la parte patética es donde reina la elocuencia, y ostenta todo su poder. En investigaciones de pura verdad, en materias de mera instruccion, y doctrinales nada tienen que ver las pasiones. Pero si se trata de persuadir, es preciso dirigirse mas ó menos á ellas, por la razon bien obvia de que son el gran principio de las acciones humanas.

El mismo estudio pusieron los antiguos al tratar de esta parte, que el que emplearon tratando de la argumentativa. En particular Aristóteles, en su tratado de Retórica, trata de la naturaleza de las pasiones con muchísima profundidad y delicadeza: y lo que escribió acerca de ellas puede leerse con fruto, y como un trozo precioso de filosofia

CAP. XVII. moral: pero dudo, que pueda servir de modo alguno para hacer mas patético al orador. De este talento somos deudores á la naturaleza, y á cierta sensibilidad de ánimo fuerte y afortunada; tanto que un orador puede estar muy impuesto en los conocimientos especulativos de las pasiones, y ser con todo frio y árido.

Pero aunque las reglas de la oratoria no pueden suplir la falta del genio, pueden ayudarlo, á que se produzca con ventajas, y á prevenirle de los errores y extravagancias, de que á vezes se deja llevar. Para esto pueden ser útiles las reglas siguientes:

1.ª Se ha de considerar atentamente, si el asunto admite el patético, y en que parte. Esto es obra del buen sentido: y en general solo se puede decir, que para inspirar una pasion duradera, se ha de ganar de antemano al entendimiento. II. No se ha de hacer un capítulo aparte para excitar la pasion; ni se ha de prevenir á los oyentes, de que se va á hacer tal cosa: porque los oyentes se ponen inmediatamente sobre sí, y mas bien se disponen á criticar que á dejarse mover. Lo mas acertado es tocarla indirectamente, aprovechando el momento favorable en cualquiera parte del discurso, manifestando circustancias tales, y presentando las imágenes con tal vehemencia, que

encienden á los oyentes, sin que lo echen de ver. III. Es diferente hacer ver á los oyentes, que se deben conmover, que conmoverlos efectivamente. Para lograr esto último se ha de pintar de la manera mas natural y mas fuerte el obgeto de la pasion, que deseamos excitar: y se ha de describir con unas circustancias que sean capaces de despertar el ánimo de los oyentes. IV. Para conmover á otros lo mas eficaz es conmovernos nosotros mismos: CAP. XVII.

Ut ridentibus arrident,
Sic flentibus adflent humani vultus.
Hor.

Las conmociones internas del orador dan nueva ternura á sus palabras, á sus miradas, á sus gestos, á su manera toda, la cual egerce un poder casi irresistible sobre los que le escuchan. *Quid enim aliud est causæ*, dice Quintiliano, *ut lugentes utique in recenti dolore dissertissimè quædam exclamare videantur, et ita in indoctis quoque eloquentiam faciat, quam quod illis inest vis mentis, et veritas ipsa morum? Quare in iis, quæ verisimilia esse volemus, simus ipsi similes eorum qui vere patiuntur affectibus; et à tali animo proficiscatur oratio, qualem facere judicem volet. . . . . Afficiamur,*

CAP. XVII. *antequam afficere conemur. Véase lo que dice en la Leccion XXVIII. acerca del método, de que se valia* Quintiliano, *para penetrarse de los sentimientos y excitarlos.* V. Se ha de atender al lenguage propio de las pasiones. El que está dominado de una pasion verdadera y vehemente, usa de un lenguage sencillo y sin afectacion, que podrá estar animado de figuras fuertes y valientes; pero no tendrá ornato ni sutilezas. En las descripciones no será acertado, sino lo que se escriba *fervente cálamo.* Hay mucha diferencia entre pintar á la imaginacion, y pintar al corazon. Aquello puede hazerse con serenidad: esto ha de ser siempre rápido y ardiente. En lo primero es disimulable, que aparezca algo el arte: lo segundo no haze efecto, si no es obra de sola la naturaleza. VI. No se ha de mezclar cosa extraña á la parte patética del discurso, ni ornato por brillante y pomposo que sea: pues divertiria el ánimo: y entretendria á la imaginacion, en lugar de tocar el corazon. VII. Jamás se ha de insistir mucho en lo patético. Las conmociones ardientes son demasiado violentas: y no pueden durar mucho. *Numquam debet esse longa miseratio*, dice Quintiliano. *Nam cum veros dolores mitiget tempus, citius evanescat necesse est illa, quam dicendo effingimus imago; in qua, si mora-*

mur, lacrymis fatigatur auditor et requiescit; et ab illo quem cœperat impetu in rationem redit. Non patiamur igitur frigescere hoc opus; et affectum, cum ad summum perduxerimus, relinquamus: nec speremus fore ut aliena mala quisquam diu ploret. Un ejemplo de lo patetico, que puede servir para ilustrar estas reglas, y en especial la última, es el de la última oracion de Ciceron contra Verres, describiendo las crueldades á que se propasó este, cuando era gobernador de Sicilia, contra un tal Gávio ciudadano Romano. *Véase la Leccion citada.* CAP. XVII.

No hay mucho que decir acerca de la peroracion, ó conclusion. Fuerza es que esta varíe, segun el tono del discurso que la precede. A vezes viene bien en ella toda la parte patética: y la gran regla de una conclusion es poner lo último aquello, en que segun nuestra eleccion ha de consistir la fuerza de la causa. En los sermones la conclusion regular son las ilaciones de lo que se ha dicho, hechas naturalmente, y conformes con el sentimiento que reyna en todo el discurso. *Véase tambien en la misma Leccion, como concluye su oracion fúnebre del gran Condé, Bossuet, el mas eloquente orador de los franceses, y acaso de todos los modernos.*

CAPITULO XVIII.

Pronunciacion ó recitacion.

La última parte de la elocuencia es la pronunciacion, ó recitacion. Por un célebre dicho de Demóstenes, que refieren Ciceron y Quintiliano, se vé cuan grande aprecio hazia de ella el mayor de todos los oradores. Preguntado cual era la primera parte de la oratoria, respondió la recitacion. Preguntando por la segunda, y despues por la tercera, respondió siempre la recitacion. No es de maravillar, pues, que para mejorarla hubiese practicado tan continuas y penosas diligencias, como nos cuentan los antiguos: ni se ha de creer, que el manejo de la voz y del gesto pertenezca solamente á la decoracion; pues está íntimamente enlazado con la persuasion; la cual es el fin de toda elocucion pública.

El tono de voz, nuestras miradas y nuestros gestos son intérpretes de las ideas y las conmociones, tan bien como las palabras: y aun tienen sobre estas la ventaja de ser el lenguage de la naturaleza. Tanta verdad es esta, que el que hablando no ayuda las palabras con los tonos y acentos convenientes, hará en nosotros una impresion

debil y confusa: y á vezes nos hará dudar, CAP. XVIII.
si siente lo que dize. Cuando M. Calidio acusó á uno de haber intentado envenenarle; lo hizo con tal frialdad, que Ciceron defendiendo al acusado le contestó: *¿An tu M. Callidi, nisi fingeres, sic ageres?*

Conocida la grande importancia de una buena pronunciacion, paso á hazer acerca de ella las observaciones siguientes. El orador público al formar su recitacion ha de atender: 1º á hablar de modo, que completa y facilmente le entiendan cuantos le escuchan: II. á hablar con gracia y con fuerza; á fin de agradar y mover al auditorio.

Para lo primero son menester un grado debido de altura de voz, claridad, detencion, y propiedad en la pronunciacion.

1º Ha de procurar llenar con su voz el espacio, que llena el concurso. Este es en parte un talento natural. Pero puede recibir del arte considerables auxîlios; pues depende mucho del tono propio y del manejo de la voz. Todos tenemos tres tonos de voz; alto, mediano, y bajo. El alto sirve para hablar á los que estan distantes; el bajo para hablar al oido; y el mediano para la conversacion, y el que por lo ordinario se ha de emplear en los discursos públicos. No se ha de confundir el cuerpo ó la fuerza del sonido con la clave ó el tono. Sin

CAP. XVIII. mudar este se puede llenar mas la voz: y si empezamos en el tono mas alto, nos exponemos á que nos falte la voz antes de acabar. Aunque esto no llegue á suceder, hablaremos con trabajo: y los oyentes nos escucharán con pena. Por esto dando á la voz fuerza, y un sonido lleno, la hemos de tomar siempre del tono ordinario: y cuidaremos de no sacar mas voz, que la que podamos sostener sin pena ó sin especial esfuerzo.

II. Para que á uno le oigan bien, contribuye mas una articulacion clara, que un sonido lleno. Se ha de dar á cada sonido su debida proporcion; y hazer que se oigan distintamente todas las sílabas, y aun todas las letras, sin confundir ni suprimir ninguno de los sonidos propios.

III. Se requiere moderacion en la ligereza de pronunciar: porque la precipitacion confunde la articulacion y el sentido de lo que se habla; y en habituándose á esto hay pocos vicios mas dificiles de corregir. La pronunciacion con una detencion conveniente, y con una articulacion clara y llena, dá peso y dignidad al discurso: alivia la voz del orador con las pausas: y sirve á este para que conserve el señorío de si mismo. Por todo esto dice Quintiliano: *promptum sit os, non præceps; moderatum, non lentum.*

IV. Ademas de esto ha de estudiar el orador la propiedad de la pronunciacion: esto es, ha de dar á cada palabra el sonido, que la señala el uso mas bien recibido del lenguage. Las reglas para esto solo pueden darse de viva voz. Con todo se puede decir, que á cada palabra se ha de dar precisamente en la elocucion publica el mismo acento, que en la conversacion ordinaria: y es error creer, que hablando en público y con magestad, se han de pronunciar las sílabas de diferente manera que en otras ocasiones. CAP. XVIII.

Mas en la recitacion, son prendas mas elevadas el énfasis, las pausas, los tonos, y los gestos: y estas prendas se han de manifestar, no solo en las partes mas trabajadas y patéticas de un discurso, sino en una elocucion llana y nada apasionada.

Por énfasis se entiende un sonido de voz mas fuerte y mas lleno, que sirve para distinguir la sílaba acentuada de alguna palabra, en la cual intentamos poner una fuerza particular, y mostrar la que da á las demas. Del buen manejo del énfasis depende todo el espíritu y la vida toda de un discurso. Si se coloca mal, se confunde enteramente el sentido. La pregunta sencilla: "¿vá Vm. hoy á la Corte?" es succeptible de tres ó cuatro acepciones diferentes;

CAP. XVIII. segun se coloque el énfasis sobre las palabras. ¿Vá *vm.* hoy á la corte? "no; que envio allá en mi nombre á mi criado." ¿Vá vm. hoy *á la corte*? "no; que voy al campo." ¿Vá vm. *hoy* á la corte? "no; que iré mañana." En las siguientes palabras del Salvador, obsérvense los diferentes aspectos que toma el pensamiento segun el énfasis con que se pronuncian las palabras. "Judas ¿*vendes* tú al Hijo del Hombre con un ósculo?" "Vendes", haze que la imprecacion recaiga sobre la infamia de la traicion: "Vendes *tú*", haze que recaiga sobre la conexîon de Judas con su Maestro. "Vendes tú *al Hijo del Hombre*", recae sobre el caracter personal y eminente del Salvador. "Vendes tú al Hijo del Hombre *con un ósculo*", estriba en prostituir la señal de paz, y de amistad, haziéndola señal de destruccion. Para manejarse el orador con énfasis debe adquirir idea exacta de la fuerza y del espíritu de los sentimientos, que ha de proferir: y despues de leido y recitado el discurso en su gabinete, le convendrá buscar el énfasis propio antes de pronunciarlo en público, señalando con la pluma las palabras enfáticas, á lo menos en las partes mas expresivas, para fijarlas bien en la memoria. Pero si se multiplican demasiado estas palabras; si ocurren muy á menudo; si el ora-

dor se empeña en dar mucha importancia á todas las cosas; nos acostumbrará bien pronto á hazer poco aprecio de ellas. CAP. XVIII.

Las pausas son de dos maneras; pausas enfáticas y pausas de sentido. Se haze una pausa enfática, cuando se acaba de decir alguna cosa de entidad, en que necesitamos fijar la atencion de los oyentes. Las pausas para señalar las divisiones del sentido, y dar lugar al orador para que respire, piden mucha delicadeza en su colocacion conveniente y graciosa. Pide un gran cuidado el manejo de la respiracion; para no verse precisado el orador á separar una de otra palabras de conexion tan íntima, que se deben pronunciar de una alentada, para no truncar lastimosamente la sentencia, y destruir la fuerza del énfasis. A fin de evitar esto ha de cuidar el orador de tomar aliento suficiente para lo que ha de decir. El sentido debe ser siempre el que arregle las pausas de la voz: pues en habiendo en esta alguna suspension sensible imagina luego el oyente, que se le va á decir alguna cosa notable. En los discursos públicos se han de disponer las pausas de la misma suerte que en una conversacion importante: y para que sean graciosas y expresivas, han de ir acompañadas del tono que indique su naturaleza. Unas vezes basta una breve suspen-

CAP. XVIII. sion de la voz: otras se requiere en esta alguna cadencia; y otras aquel tono, que denota haberse dado fin á la sentencia. *Véase lo que el autor dice en la Leccion* XXIX acerca de la dificultad de poner bien las pausas en la lectura ó recitacion de los versos.

Los tonos son diferentes del énfasis y de las pausas; y consisten en la modulacion, y en las notas ó variaciones del sonido que empleamos en la elocucion pública. A casi todos los sentimientos, mayormente á todas las conmociones fuertes, ha adaptado la naturaleza un tono peculiar, de tal manera que nadie creeria al que dijese, que se hallaba angustiado y atormentado; y que lo pronunciase en un tono que no correspondiera á semejantes conmociones: porque uno de los medios mas poderosos para persuadir es la simpatia; y para inspirar ésta el orador ha de proferir sus sentimientos, de manera que convenza al auditorio de que los experimenta en sí mismo. La regla mas esencial para ello es formar los tonos de la elocucion pública por los de una conversacion interesante y animada. Sea que uno hable privadamente, ó en un concurso público, acuérdese siempre de que habla. Siga á la naturaleza: considere como nos enseña ésta á expresar un sentimiento ó afecto: imagine, que se ha suscitado entre hombres graves

y sabios una conversacion de importancia; CAP. XVIII.
y que toma parte en ella: reflexîone, de qué manera, y con qué inflexiones de voz se explicaria en ocasion semejante; si tratára de que le escuchasen atentamente: y llevando estos tonos ó inflexiones de voz al foro, al púlpito, y á toda junta popular, sean el fundamento de su manera de recitar en público; seguro de que su recitacion será tan agradable como persuasiva. Esto no quita, que en algunas ocasiones por la gravedad de la materia se eleve sobre el tono ordinario; ó que en una oracion estudiada la elevacion del estilo y la armonia de las sentencias pidan casi necesariamente una modulacion de voz mas redondeada que la de la conversacion; y que se roze casi con la musical. En una palabra, para la perfeccion de la recitacion se requiere, que el orador posea completamente la manera de hablar con alma y facilidad, y la de declamar con dignidad y con pompa; y que haga uso de estas dos maneras diferentes, segun lo exijan las diversas partes del discurso. Para esto la regla, que nunca debe olvidarse, es copiar los tonos propios para expresar nuestros sentimientos; hablar siempre en voz natural; y no formarnos una manera estrafalaria, por el capricho de que es mas bella que otra:

CAP. XVIII.

...Loquere: hoc vitium commune est, loquatur
Ut nemo; at tensa declamitet omnia voce.
Tu loquere, ut mos est hominum. Boat et latrat ille:
Ille ullulat, rudit hic (fari si talia dignum est).
Non hominem vox ulla sonat ratione loquentem.

Joannes Lucas, de Gestu et voce. lib. II.

Por lo que haze al gesto, ó lo que se llama accion en los discursos públicos, es de observar, que aunque algunas naciones animan las palabras con mas movimientos de cuerpo que otras, no se encontrará apenas persona tan flemática, que no las acompañe con algunas acciones y gestos, siempre que esté muy enfervorizada. Para la propiedad de esta accion se ha de atender, como en los tonos, á los gestos y miradas con que se expresan mas ventajosamente en el trato humano la compasion, la indignacion, y cualquier otro afecto; á fin de regirse por ellos el orador. Hay miradas y gestos comunes á todos los hombres: y hay tambien ciertas particularidades, que distinguen la manera de cada uno; y el orador público ha de tomar la que le sea mas natural. Para esto puede ayudarle mucho el estudio, ó el arte. Hay personas naturalmen-

te desgraciadas en sus movimientos: pero CAP. XVIII. esta falta de gracia puede reformarse, á lo menos en parte, con la aplicacion; cuidando de evitar las contorsiones y demas movimientos desagradables, y aprendiendo á ejecutar los mas naturales y congruentes al orador. En órden á las reglas particulares Quintiliano dejó muchísimas en el último capítulo del *lib. IX*: y aunque no pueden servir de mucho, sino se ven ejecutadas, aventuro las siguientes. El orador público ha de conservar la posible dignidad en la actitud de todo el cuerpo, escogiendo generalmente una postura recta, algo inclinada ácia adelante, como por una expresion natural de interés. Su semblante ha de corresponder á la naturaleza del discurso: y cuando no exprese alguna conmocion especial, lo mejor es un mirar serio y grave. Los ojos nunca estarán fijos sobre un mismo obgeto. Lo natural es emplear con mas frecuencia la mano derecha, que la izquierda: pero las conmociones ardientes piden la accion de ambas manos, con movimientos siempre desembarazados. Los movimientos oblicuos son en general los mas graciosos: pero ni estos ni otros sean jamas súbitos y ligeros.

Sobre todo, para recitar con acierto, ha de cuidar el orador de que no se le trasluz-

CAP. XVIII. ca aquella agitacion de espíritu, peculiar de los que comienzan á hablar en público: y ha de huir de toda afectacion. Como la manera sea propia, y no imitada, ni tomada de algun modelo imaginario que no le sea natural, agradará; aunque vaya acompañada de algunos defectos: porque muestra al hombre; y haze ver, que lo que dice le sale del corazon. *Véase la leccion XXIX.*

CAPITULO XIX.

De los medios de adelantar en la elocuencia.

No es empresa facil ser orador verdaderamente elocuente: aunque no sea muy dificil componer una arenga florida sobre un lugar comun, y pronunciarla de modo que agrade al auditorio. La elocuencia es el ejercicio mas grande de las facultades del hombre; el arte de persuadir y convencer; y el arte, no de agradar solamente á la fantasia, sino de hablar al entendimiento y al corazon; interesando á los oyentes en tanto grado, que los llevemos en pos de nosotros, y los dejemos profundamente penetrados de lo que decimos. Para esto se necesitan una imaginacion fuerte, viva, y fo-

gosa; un corazon dotado de mucha sensibilidad, y presencia de ánimo; y atencion continua al estilo y la composicion, acompañado todo de las prendas exteriores de una presencia no desagradable y de una voz llena y sonora. CAP. XIX.

Si por este conjunto de circustancias no es facil hallar un orador perfecto; hay tanta distancia de la mediania á la perfeccion, que dá campo á llenar con honor los lugares intermedios. La elocuencia puede ademas dar varias formas á lo que en su concepto es grande; ya nos lo representa como llano y sencillo, ya como elevado y patético: y aquel que no pueda alcanzar á lo último, puede brillar en lo primero.

Cuestion es de poco momento, si la naturaleza ó el arte contribuyen mas á formar un orador. En toda adquisicion la naturaleza es siempre el agente principal; como que dando el talento esparce las primeras semillas: pero es necesario el cultivo de estas para llevarlas á sazon. Hechas estas observaciones pasemos á los medios de adelantar en la elocuencia.

El 1º es el carácter y la disposicion personal. Los romanos decian *non posse oratorem esse, nisi bonum virum*. No hay cosa mas á proposito para persuadir que la opinion de la probidad, del desinterés, can-

CAP. XIX. dor, y otras buenas prendas del que intenta persuadirnos. Por el contrario, si tenemos alguna sospecha de la mala fé y doblez del orador, de su corrupcion ó bajeza de ánimo, podrá divertirnos con sus discursos; pero estos serán mirados como un artificio, ó mero entretenimiento: y no nos harán efecto alguno. Ademas la virtud nos inspira una emulacion generosa para sobresalir en los estudios honrosos: nos aficiona al trabajo: deja al espíritu desembarazado de las pasiones pecaminosas, y de cuanto pudiera ser un ostáculo á los verdaderos adelantamientos. Por esto dice Quintiliano, *quod si agrorum nimia cura et solicitior rei familiaris diligentia, et venandi voluptas, et dati spectaculis dies multum studiis auferunt, ¿quid putamus facturas cupiditatem, avaritiam, invidiam? ¿Quid inter hæc litteris aut ullæ bonæ arti locus? Non hercle magis, quam frugibus in terra sentibus ac rubis occupata....* Los sentimientos mas eficaces para mover los corazones de otros se derivan de una virtud solida y verdadera. Malo como es el mundo, ninguna cosa tiene un imperio tan grande y universal como ella sobre los ánimos de los hombres: y solo el que esté penetrado de sentimientos honrados, y de la virtud, podrá hablar al corazon el lenguage propio de este.

Los oradores mas célebres, como Demóstenes y Ciceron, no se distinguieron mas por su elocuencia que por algunas calidades nobles, como el patriotismo, y el celo. A estas virtudes debió su elocuencia mucha parte de los grandes efectos, que produjo: y en prueba de esta verdad vemos, que son y han sido en todos tiempos mas celebradas aquellas oraciones, en que se descubre mas patriotismo y mas celo. Así el verdadero orador debe tener pensamientos generosos, sentimientos vivos, y un ánimo dispuesto á admirar todo lo grande. Junto con estas virtudes heróicas debe poseer una sensibilidad la mas fuerte y tierna á los agravios, incomodidades, y trabajos de sus semejantes; un corazon compasivo; y que se acomode facilmente á las circustancias de otros, y sepa ponerse en su lugar; en fin, un fondo de modestia y valentia, que no desdigan la una de la otra. CAP. XIX.

El 11º es un buen caudal de conocimientos. Ciceron y Quintiliano repetian muchas vezes: *quod omnibus disciplinis et artibus debet esse instructus orator*; entendiendo por estas palabras la instruccion en todas las artes liberales, y el estudio de la filosofia y la politica. La atencion al estilo, á la composicion, y á todas las artes de la elocuencia, puede ayudar al orador á ex-

CAP. XIX. poner útilmente el caudal de materiales, que posea: pero este caudal no se hallará en la retorica; y es preciso ir á buscarlo en otra parte. El abogado debe tener un conocimiento cabal de las leyes, y estar instruido en cuanto pueda ser útil para defender la causa, y convencer al juez. El predicador se ha de aplicar al estudio de la teología, de la religion práctica, de la moral, y del corazon humano; para que inteligente en todas estas materias pueda instruir y persuadir al auditorio. El que haya de ser individuo de alguna junta pública, debe tomar un conocimiento exacto de los negocios en que entienda aquel cuerpo. Pero ademas, el que deseare sobresalir en la elocuencia de cualquier género, ha de tener en todas las artes liberales todo el conocimiento, que le permitan sus indispensables ocupaciones; sin omitir el estudio de la poesía, para que le sugiera imágenes vivas, y alusiones agradables, y el de la historia para que le presente hechos y caracteres ilustres, de que valerse en ocasiones: *In primis vero*, dice Quintiliano, *lib. XII. cap. IV. abundare debet orator exemplorum copia, cum veterum tum etiam novorum: adeo ut non modo quæ conscripta sunt historiis, aut sermonibus velut per manus tradita, quæque quotidie aguntur debat nosse; verum ne ea quidem*

quæ à clarioribus poetis sunt ficta, debeat negligere. CAP. XIX.

III. Necesita el orador de una aplicacion habitual y continua al trabajo. Sin ella es imposible sobresalir en cosa alguna. Esta es la ley constante de la naturaleza: y es necesario tener de sí mismo una idea muy alta, para juzgarse excepcion de regla. Es ley sabia á la verdad: porque el trabajo es *condimentum* del placer: y sin él se nos haria lánguida y pesada la vida. Por tanto el que intente sobresalir en la oratoria, ha de estar poseido de un fuerte entusiasmo por este arte: entusiasmo, que le distinguirá mas que ninguna otra señal; y que acalorando su ánimo le dispondrá á sentir una dulce complacencia en cualquier género de trabajo, que contemple preciso. Por este entusiasmo se han distinguido los oradores célebres de la antigüedad: y por él, y desde la juventud, deben distinguirse los modernos, que quieran seguir sus huellas.

IV. Los modelos contribuirán sin duda alguna á los adelantamientos del orador; siempre que esten bien escogidos, y cuidando de no dejarse seducir, ni admirarlos en todo á ciegas: porque *decipit exemplar vitiis imitabile.* Aun en los mas acabados debemos discernir unas cosas de otras: porque siempre se encuentran algunas, que

CAP. XIX. no deben ser imitadas, ó por su naturaleza, ó por la diversidad de las circustancias. Pero ninguno debe limitarse á seguir servilmente un solo modelo: porque este le arrastraria facilmente á una imitacion defectuosa y afectada: y todo su conato debe ser entresacar de varios las ideas mas propias de perfeccion. Sobre la imitacion del estilo de un autor particular, no debe olvidarse que hay mucha diferencia entre el lenguage escrito y el hablado. Un libro, como se escribe para leerse, necesita de una especie de estilo: y el que haya de hablar en público, debe usar de otro. Al que pronuncia un discurso puede permitírsele un estilo mas facil y copioso, y menos sugeto á las reglas. Las repeticiones pueden serle frecuentemente necesarias: porque su discurso se oye una vez sola; y el oyente no tiene la ventaja, como cuando lee un libro, de volver atras, y detenerse en lo que no ha entendido. Por esto el estilo de muchos autores, como el de Saavedra y el de Mendoza, pareceria árido, afectado y oscuro; si por una imitacion servil lo trasladásemos á una oracion popular. Por el contrario convendrá que estudie á Cervantes, y mas al V. Granada, el que trate de formarse para hablar en público, aunque no perdiendo de vista sus defectos.

v. Ademas de la atencion á los mejores modelos se ha de proponer el orador un continuo ejercicio, tanto en componer como en hablar: y la especie de composicion mas útil es sin duda la que dice una relacion mas cercana con la profesion, á que uno se aplique. Pero ha de cuidar tambien de no entregarse demasiado á componer con negligencia en un mismo género. El que aspire á hablar ó á escribir con estilo correcto, ha de procurar hazerlo con propiedad, aun en las composiciones mas triviales: y ha de poner mucho cuidado aun al escribir una carta. Tampoco ha de olvidar, que cada materia tiene su estilo propio; y que darle otro diferente ú opuesto, seria un defecto grosero. A los que estudian alguna profesion se ha recomendado siempre, que se egerciten en hablar: á fin de que se adiestren, para cuando hubieren de hazerlo en publico. Las academias, formadas con este fin, son unos institutos muy dignos de alabanza; siempre que en ellas un número decente de profesores gobernados por un mismo espiritu, y aplicados á una misma ciencia, se congreguen con el obgeto de prepararse á explicar en público las materias, que despues tendrán por lo comun que ventilar. Si en ellas no se tiene otro obgeto, que hacer alarde de sus talentos, son no CAP. XIX.

CAP. XIX. solo inútiles, sino perjudiciales: porque los que empleando el tiempo en otras materias, podrian ser útiles á la sociedad, son aquí arrastrados á planes quiméricos de hazer figura en ciertas cosas, que los distraen de sus primeras obligaciones; y los alejan demasiado del método de vida, que les conviene.

VI. Ni se ha de mirar con desprecio el estudio de los críticos y retóricos antiguos; ni se debe esperar mucho de su lectura: porque tienen el defecto de ser muy sistemáticos; por manera, que al leerlos creería cualquiera, que se propusieron formar por reglas un orador, de la misma manera que se forma un carpintero: cuando todo lo que puede hazerse en este punto, es contribuir á formar el gusto, y señalar al ingenio el sendero que debe seguir. Aristóteles echó los cimientos de cuanto se ha dicho despues sobre esta materia: y fué el primero, que arrancó la retórica de manos de los sofistas; é hizo de ella un arte fundado en los raciocinios y la luz natural. Todavía adelantaron mas Demetrio Falereo, y Dionisio de Halicarnaso. Uno y otro escribieron sobre la estructura de las sentencias: y merecen ser leidos, con especialidad Dionisio. Apenas es necesario recomendar los tratados retóricos de Ciceron. Su obra mas aprecia-

ble es el tratado de *oratore*, por su diálogo ameno, caracteres bien sostenidos, y conducta agradable y hermosa. Su *orator ad M. Brutum* es tambien de mucho mérito. Pero de todos los retóricos antiguos el mas instructivo y útil es Quintiliano. En sus Instituciones oratorias logró reducir á un órden excelente todas las ideas de los antiguos, relativas á la retórica: y á pesar de que en algunas partes se observe un sistema demasiado artificial; no debe dejar de leerse ninguna: porque entre cuantos se han aplicado á este estudio, no se hallará escritor alguno de mas delicado gusto, y de juicio mas sólido y perspicaz que Quintiliano. De los modernos hay pocos, que se hayan ocupado en tratar de los discursos públicos. Juan Gerardo Vosio aglomeró en un volumen indigesto todas las trivialidades y cosas útiles de los griegos y los romanos. Ya queda hecha mencion honrosa de los escritos de Fenelon sobre la oratoria. Rollin, Batteux, Crevier y Gibert pueden ser útiles; pero no tanto, que merezcan particular recomendacion. *Véase la leccion XXX.* CAP. XIX.

CAPITULO XX.

Mérito comparativo de los antiguos y modernos.

No será inoportuno apuntar algunas observaciones sobre el mérito comparativo de los antiguos y modernos, á fin de que podamos asegurar, en que estriba la deferencia que generalmente se tiene á aquellos; y porque tales observaciones servirán para dar luz sobre algunas cosas, que diré despues acerca de los diferentes géneros de composicion.

Es un fenómeno digno de notarse, que á un mismo tiempo ha aparecido un gran número de escritores y de artistas generalmente célebres; mientras que en otras épocas apenas se ha contado alguno. Pueden señalarse algunas causas de esto. Bien obvias son las causas morales; á saber, las circunstancias favorables del gobierno, y de las maneras, la proteccion de los grandes, y la emulacion. Ademas Dubós, en sus Reflexîones sobre la poesía y la pintura, ha recogido una porcion de observaciones acerca del influjo que tienen en el ingenio, el aire, el clima, y otras causas naturales. Sean cualesquiera las causas, ha habido sin duda

algunas épocas, mas señaladas que otras en
obras de ingenio.

Los sabios distinguen cuatro de estas afortunadas épocas, la 1ª la de los griegos, que alcanza hasta Alejandro: la II. la de los romanos desde Julio Cesar hasta Augusto: la III. de la restauracion de las letras, bajo los Papas Julio II. y Leon X: y la IV. la de Luis XIV. *Véanse en la Leccion XXXI los hombres grandes comprendidos en estas épocas*. Por antiguos se entienden, todos los que florecieron en las dos primeras desde Homero: y por modernos los que han sobresalido en las dos últimas, con inclusion de los que ha habido hasta nuestros dias. Hazer una comparacion entre estas dos clases de escritores es por necesidad cosa vaga, é incierta; por comprender tantos, y de tan diferentes especies y grados de ingenio: y fué una cuestion muy agitada en Francia entre Boileau, y madama Dacier de una parte que daban la preferencia á los antiguos, y Perrault y la Motte de otra que la daban á los modernos, llevándose al extremo unos y otros; como sucede en toda cuestion acalorada.

Haziendo una comparacion de las épocas del mundo con las del hombre podemos asegurar con bastante fundamento, que si en las últimas se ha adelantado en cien-

CAP. XX. cia y en gusto, se advierte en las primeras mas vigor, mas fuego, mas entusiasmo en el ingenio. La diferencia característica entre los poetas, oradores, é historiadores antiguos y modernos está, en que en los primeros se encuentran ideas mas elevadas, mayor sencillez, y un entusiasmo mas original: y en los segundos mucho mas arte y correccion, pero menos energía; haziendo sin embargo algunas excepciones, porque en entusiasmo poético é ingenio original Shakespeare, Milton y Cervantes no ceden á ninguno de los antiguos.

Es de observar, que los antiguos se hallaron en circustancias mas favorables para hazer esfuerzos singulares de ingenio. La erudicion era menos comun que aora, y mas dificil de conseguir. Para hazer algunos progresos necesitaban viajar al Egipto, y á los paises del Oriente. En estas remotas tierras consultaban á los sacerdotes, á los filósofos, á los poetas y á cuantos habian adquirido fama de sabios. Volvian á su pais con descubrimientos, y prendados de los obgetos nuevos que habian visto. El trabajo, que les habia costado adquirir estas noticias y sensaciones, era causa del entusiasmo que los inflamaba. Por este trabajo debian esperar mayores recompensas y honores, que en el dia. Herodoto leyó su historia á toda

la Grecia, junta en los juegos olímpicos: y tuvo la gloria de ser coronado públicamente. En la guerra del Peloponeso, derrotada la escuadra de los atenienses, se mandó pasar á cuchillo á los prisioneros: y se perdonó la vida á los que recitaban algunos versos de Eurípides. CAP. XX.

En nuestros tiempos un buen escrito no pasa por obra dificil, ni muy grande, ni meritoria. Escribimos con toda comodidad; porque tenemos mas auxilios. La imprenta ha hecho comunes, y de facil adquisicion todos los libros: y la multitud de auxilios, lejos de favorecer los esfuerzos del genio, los deprime, segun opinion del inglés Guillermo Temple en su Ensayo sobre los antiguos y modernos; en que se explica de este modo. "Es muy probable, que los hombres pierdan, en vez de ganar, con estos medios que debilitan su ingenio, formándose por el de otros; y que dejen de adquirir muchos conocimientos, que habrian sido originalmente suyos, por contentarse con saber los de otros que los han precedido. Así aquel que se limita á copiar, jamas será poeta: como jamas será rico el pueblo, que confie mas en la caridad agena que en su propia industria." "¿Y quién puede asegurar, (prosigue) que la erudicion no debilita aun la invencion en un hombre; á quien la naturaleza

CAP. XX. ha dotado de grandes talentos? ¿y qué el peso, y la multitud de ideas y pensamientos de tantos otros no apaguen los nuestros; de la misma manera que una gran porcion de leña apaga una chispa, que habria llegado á ser un gran fuego? La fuerza del ánimo, igualmente que la del cuerpo, se aumenta mas con el calor del ejercicio que con el de la ropa: y si este calor extraño es excesivo, haze á los hombres lánguidos; y debilita su constitucion."

Para encontrar modelos excelentes en casi todos los géneros de composicion, necesitamos recurrir á algunos de los antiguos: y si queremos ideas mas exactas y completas en algunas partes de la filosofia, las hallarémos principalmente en los modernos. En la poesia épica, por ejemplo, no tenemos hasta el dia quien pueda compararse con Homero, y Virgilio. No encontramos tampoco oradores semejantes á Demóstenes y Ciceron. En cuanto á la historia, á pesar de algunos defectos por lo tocante á los planes, no hallamos una narracion tan elegante, tan pintoresca, tan animada, ni tan interesante, como las de Herodoto, Jenofonte, Tucídides, T. Livio, Salustio y Tácito. El modo de conducir un drama ha podido mejorarse alguna cosa: mas por lo que haze á la poesía, y al sentimiento, no tenemos quien iguale

á Sófocles, y Eurípides; ni en la comedia un diálogo de la sencillez correcta, elegante y graciosa del de Terencio. En vano buscamos elegias amorosas, como las de Tíbulo, ni pastorales como las de Teócrito; ni quien en la lírica pueda compararse con Horacio.

Pero no se ha de confundir el profundo respeto, que merecen los clásicos antiguos, con el desprecio de todo lo moderno, y con aquella ciega veneracion de todas las obras escritas en griego, y en latin; que es lo que hazen los pedantes.

He hecho solo unos apuntes, bastantes á mi entender para la corta capacidad de los jóvenes. Si estos apetecieren mayor ilustracion, pueden recurrir á la *Leccion XXXI ya citada.*

CAPITULO XXI.

Historia. Su unidad.

La division mas concisa de los diferentes géneros de composicion es, que unos están escritos en prosa y otros en verso. Como sugetos á distintas reglas piden ser examinados con separacion: y habiendo ya tratado de la eloquencia, ó discursos públicos de todas clases, pasaré al exámen de las obras

CAP. XXI. históricas y filosóficas, las cartas, los romanzes, y novelas; dejando para despues la poesía, y examinando de paso el caracter de los escritores que han sobresalido mas en prosa ó en verso, tanto antiguos como modernos.

Trataré primero, y con alguna extension de la historia á causa de su dignidad.

Así como la obligacion del orador es persuadir; la del historiador es recordar la verdad para instruccion de los hombres. Como este es el fin principal de la historia, las calidades esenciales del historiador deben ser la imparcialidad, la fidelidad, y la exactitud. No debe ser ni panegirista, ni satírico: antes comtemplando á sangre fria los acontecimientos pasados, y el caracter de los hombres, debe presentar á los lectores una copia fiel de la naturaleza humana.

En el plan del historiador no deben entrar todos los hechos, sino aquellos solos, de cuya aplicacion al estado presente podemos sacar alguna utilidad. Deben ser de consiguiente importantes, presentarse encadenados con sus causas, é indicarse sus efectos. La historia se inventó para suplir la falta de experiencia: y por consiguiente no debe ser una fábula, compuesta con el designio de agradar; y que hable solo á la imaginacion. La gravedad y dignidad son sus

caracteres esenciales: y la deslucen los adornos frívolos, la brillantez del estilo, las sutilezas del ingenio, los equívocos y las agudezas. Estos caracteres no son incompatibles con una narracion adornada y animada, siempre que el adorno y la elegancia se hermanen bien con su dignidad; y no parezca que se han buscado de propósito. CAP. XXI.

Bajo el nombre de historia se comprenden, como especies subalternas, los Anales, las Memorias, y las Vidas; sobre las cuales se harán algunas reflexîones, despues que se haya considerado cuanto pertenece á la verdadera historia.

Esta es de dos especies; ó contiene la historia entera de alguna nacion, con todas las revoluciones que ha sufrido, como la historia romana de T. Livio; ó la historia de algun suceso particular, ó de alguna época memorable, como la historia de la guerra del Peloponeso por Tucídides, las de las guerras Catilinaria y Jugurtina por Salústio, la de la guerra contra los moriscos de Granada por don Diego Hurtado de Mendoza, de la expedicion de catalanes y aragoneses de don Francisco de Moncada, y de los Paises bajos por don Cárlos Coloma.

En unas y otras el cuidado del historiador ha de ser dar á la obra la unidad posible; de suerte, que todas las partes es-

CAP. XXI. ten ligadas entre sí por algun principio; y hagan en el ánimo la impresion de una sola cosa, toda y entera. Estudiemos la historia por diversion, ó para instruirnos; lo conseguiremos mejor, cuando tengamos á la vista el plan del historiador; y cuando haya un punto céntrico, á que referir los varios hechos que nos recuerda.

Aunque con dificultad se puede conservar la unidad en las historias generales; un escritor hábil sabrá conservarla en parte: porque aunque el todo tomado en general sea en sí muy complejo; las principales partes, que lo constituyen, forman otros tantos todos subalternos, cuando se consideran con separacion: y cada una de ellas puede tratarse ó como completa en sí misma, ó como ligada con la que le precede ó la sigue. El principio de toda la conducta de los romanos fué la extension gradual de sus conquistas, y el logro del imperio universal. Esto dió á T. Livio un asunto feliz para la unidad histórica. El que tuvo mas exacta idea de esta calidad fué Polibio; como lo prueba la razon, que él mismo dá de su plan al principio del *libro III*.

Los que escriben la historia de un acontecimiento particular, como se limitan á cierta época, tienen tan grandes ventajas para conservar la unidad histórica; que si faltan

á ella son inexcusables. Las historias citadas de Salústio, la Ciropédia, y la Retirada de los diez mil de Jenofonte son modelos de historias particulares en esta parte. Tucídides, aunque escritor de grande mérito, la quebrantó muchas vezes en su historia de la guerra del Peloponeso. Entre los modernos tenemos al presidente Thuano, quien, por querer hacer muy universal la historia de su tiempo, incurrió en el mismo defecto de abrumar al lector con una infinidad de hechos inconexos, llevándolo á un mismo tiempo, y como Tucídides, á diferentes partes del mundo. *Véase la Leccion XXXI.* CAP. XXI.

CAPITULO XXII.

Requisitos en el historiador.

Para conseguir los fines de la historia, es preciso que el autor cuide mucho de señalar la conexion íntima, que los hechos referidos tienen entre sí, y con sus causas. Para esto son necesarias dos cosas: 1.ª un conocimiento profundo de la naturaleza humana: II. una instruccion mas que mediana en la política y en la ciencia del gobierno. Lo 1.º es indispensable para discurrir con acierto sobre la conducta de los personages, y dar

CAP. XXII. cabal idea de su caracter: y lo II. para presentar las revoluciones del gobierno, y el influjo de las causas políticas en los negocios públicos.

Los conocimientos en política eran mas limitados en los tiempos antiguos, que en los nuestros: porque habia menos comunicacion entre los estados vecinos, y de consiguiente menos conocimiento de sus negocios: carecian de las ventajas de los correos: y tampoco tenian embajadores de residencia perene en cortes distantes. No se habia estudiado toda la extension del influjo del gobierno, y de las causas políticas, tanto como en nuestros tiempos; en que la mayor experiencia de todos los gobiernos ha dado á los hombres mayor inteligencia en los negocios.

Por esto sucede, que los historiadores antiguos, exponiendo los hechos con gran claridad y elegancia, no nos dan muchas vezes idea exacta de las causas que los motivaron. Por los historiadores griegos apenas podemos formar idea de la fuerza, la riqueza y las rentas de los diversos paises de la Grecia, de las causas de algunas revoluciones, de sus relaciones particulares, y de sus intereses comunes. T. Livio tuvo la mejor ocasion para extenderse en la explicacion de las causas políticas, relativas á los

principios de la grandeza de Roma, y de las ventajas ó defectos de su gobierno: y con todo es corta la instruccion, que nos da en esta parte. Escribiendo Salustio la historia de una conspiracion, parece que debió componer una obra enteramente politica: sin embargo vemos, que puso mayor cuidado en la elegancia de la narracion, y en la pintura de los caracteres, que en manifestar las causas secretas de aquella. CAP. XXII.

Pero no á todos los antiguos les faltaron estos conocimientos: pues ningunos pueden ser mas instructivos en esta parte, que Tucídides, Polibio y Tácito.

Tampoco ha de cortar el historiador á cada paso el hilo de la historia para hazer reflexiones y observaciones. Basta que sepa colocar á los lectores en un sitio eminente; desde el cual puedan divisar todas las causas de los acaecimientos, que refiere. Hay ocasiones, en que es licito al historiador entrar en discusiones de algun momento; examinar puntos dudosos, que sean de algun interes; y hazer observaciones sobre algun acaecimiento que haya influido mucho en los diversos estados, por los cuales ha pasado el género humano: pero aun en estas debe poner mucho esmero en no fastidiar á los lectores, reproduziendo muy á menudo tales discusiones. Si tiene que ha-

CAP. XXII. cer observaciones sobre el hombre en general, ó sobre algunos particulares, hará mas efecto introduciéndolas con maña en la narracion, que dándolas como reflexîones sueltas. *Véanse en la Leccion XXXII las que el autor señala en Tácito.*

CAPITULO XXIII.

Calidades de la narracion histórica.

La 1.ª calidad de la narracion histórica es la claridad, el órden y la conexîon. Para esto el historiador debe ver bajo un punto de vista toda la materia, y comprender la cadena de todas sus partes. De este modo acertará á poner cada cosa en su lugar: nos conducirá con suavidad por la serie de los negocios: y podrá darnos la satisfaccion de ver, como se derivan los sucesos unos de otros.

II. Debe resplandecer siempre la gravedad en la narracion: porque la historia es una de las composiciones mas nobles. El estilo no ha de ser vulgar, ni las frases desusadas, y bajas; ni menos ha de haber en él afectacion de agudeza ó de ingenio.

III. Debe ser interesante. Para esto son necesarias dos cosas: lo 1.º un justo medio entre una atropellada narracion de los he-

chos, y una individualidad prolija; pues lo uno confunde al lector, y lo otro lo cansa: y lo II. un discernimiento exacto de las circustancias relativas á los sucesos, que se ha propuesto referir; pues los hechos generales hazen en el ánimo una impresion debil; y solamente valiéndose de circustancias, y particularidades escogidas con propiedad, hará el historiador interesante la narracion; la dará vida, cuerpo y colorido; y nos pondrá en estado de mirar los sucesos, como si los tuviéramos á la vista. *Véase la Leccion XXXII.* CAP. XXIII.

CAPITULO XXIV.

Historiadores antiguos.

Los historiadores antiguos sobresalieron por las calidades expresadas en el capítulo anterior; y en especial por la última.

Herodoto es siempre agradable: y refiere todo con aquella gracia y sencillez, que siempre interesa al lector.

Aunque el estilo de Tucídides sea mas áspero y duro, manifiesta en los pasages célebres el mayor nervio y fuerza para la descripcion.

La Ciropedia de Jenofonte, y su *Anabasis* ó la Retirada de los diez mil son en

CAP. XXIV. extremo admirables por la eleccion de las circustancias, y la facilidad y el interes de la narracion: pero su continuacion de la historia de Tucídides es inferior á esta.

El talento grande de Salustio para la descripcion histórica se vé en la guerra de Catilina, y aun mas en la de Jugurta: aunque su estilo es en demasia estudiado.

Nadie ha llevado ventajas á T. Lívio en el arte de la narracion; como se puede ver en su descripcion de la derrota del ejercito romano por los samnitas en las Horcas caudinas.

La descripcion que haze Cesar de la consternacion de su campamento, por los rumores que corrieron entre las tropas, de la ferocidad, la talla, y el valor de los germanos, es un ejemplo de pintura histórica, ejecutada de una manera sencilla; y que presenta al mismo tiempo una escena animada.

Tácito es otro autor sobresaliente en la pintura histórica; aunque algo diferente en su manera de la de T. Lívio. Escoge una ó dos circustancias notables: y las presenta luego bajo de un punto de vista interesante, y por lo general nuevo y singular. Tal es la pintura de Roma, y del emperador Galba, cuando Oton se levantó contra aquel. En toda su obra muestra una mano maestra. Profundo en las reflexiones, es

tambien fuerte en las descripciones, y patético en los pensamientos. Es filósofo, poeta, historiador. Pero no es con todo el dechado mejor para describir la historia; porque es demasiado agudo en las reflexîones, demasiado conciso en el estilo, á vezes conceptuoso, y afectado y abruto, y oscuro: y parece que la historia exîge una manera mas franca y natural. CAP. XXIV.

Los antiguos hizieron uso en la historia de un adorno, que han abandonado los modernos: hablo de las arengas, que en ocasiones de importancia ponian en boca de algunos de los principales personages. Tucidides introdujo este método. Pero por muy bellas que sean las arengas, puede disputarse si son propias en la historia: y yo me inclino á creer, que no cuadran bien en ella: porque hazen una mezcla violenta de la ficcion con la verdad: y son una especie de licencia poética, que no viene bien con la gravedad de la historia. En fin, no hay mas razon para poner arengas en la historia, que la que habria para poner composiciones poéticas en boca de algunos personages mencionados en ella, y conocidos por su talento poético. Lo mejor y mas natural es comunicar el historiador, en ocasiones señaladas y en su propio nombre, los sentimientos y razonamientos de dichos perso-

CAP. XXIV. nages; lo cual puede hazer sin tomarse licencias, ni usar de ficcion.

El bosquejo de los caracteres es uno de los mas espléndidos y al mismo tiempo de los mas dificiles adornos de la composicion histórica, y el escritor, que quiera caracterizar de una manera instructiva, ha de ser sencillo en el estilo; y no contentándose con dar unas pinzeladas generales, ha de descender á aquellas particularidades, que denotan un caracter con sus facciones mas fuertes y distintivas. Los griegos hazen algunas vezes elogios: pero raras vezes bosquejan unos caracteres cabales y conocidos. Los que mas se esmeraron en esta parte son Salustio y Tácito.

En la historia debe reynar siempre la sana moral; como que se escribe para la instruccion. Sin dar lecciones de moral ha de manifestar siempre el historiador respeto á la virtud, é indignacion contra los vicios. Nos interesan mucho los hechos, cuando su narracion despierta nuestra simpatia; y nos haze interesar en la suerte de los actores: y jamas producirá estos efectos un escritor árido; y que no posea buenos sentimientos. *Véase para mayor explicacion de las calidades de los historiadores antiguos la Leccion XXXII.*

CAPITULO XXV.

Historiadores modernos.

Italianos. El pais de Europa en que con mas lustre ha brillado la historia, en los últimos tiempos, es sin disputa la Italia. Los italianos se han distinguido siempre por agudos, penetrantes y reflexivos: se han señalado por su sagacidad y política: y fueron los primeros, que se aplicaron á las artes del gusto, y de la literatura. Maquiavelo, Guicciardini, Ventiboglio y Dávila tomaron á los antiguos por modelos en la manera de hazer las narraciones: y algunos como Ventiboglio y Guicciardini introdujeron á imitacion de ellos arengas. Acaso podrá decirse, que excedieron á los mismos en la profundidad y claridad de sus miras políticas. Con todo, se notan en cada uno de ellos algunas imperfecciones. Maquiavelo, en su historia de Florencia, no es tan interesante como debia aguardarse de sus talentos y conocimientos: y entró en pormenores muy prolijos de los partidos de aquella ciudad. Al sensible y profundo Guicciardini se le tacha su nimia detencion en los negocios de la Toscana. Ventiboglio, en su excelente Historia de las guerras de Flandes, se

CAP. XXV. acerca á una manera florida y pomposa. Dávila, uno de los autores que mas agradan en sus relaciones, tiene visiblemente el defecto de uniformar mucho los caracteres, y de representarlos como guiados con demasiada regularidad por intereses políticos. Sin embargo de esto merecen todos cuatro ser tenidos por los primeros historiadores modernos.

Franceses. Muchos de los modernos historiadores franceses son animados, vivos, y agradables; y á algunos no les falta profundidad y penetracion: pero no pueden igualarse á los italianos mencionados.

Ingleses. En tiempos hizo la Escócia alguna figura con el celebrado Bucanan, escritor elegante, clásico en la latinidad, y agradable en la narracion y en las descripciones. Pero atendió este mas á la elegancia, que á la exactitud. Jamas pensó en el sistema feudal: y como este fué la base de la constitucion escocesa, sus miras políticas son por precision inexactas é imperfectas. Cuando pasa á los hechos de su tiempo, ademas de tomar un estilo áspero, se le conoce muy preocupado del espíritu de partido. Clarendon, aunque se declara abiertamente por un partido, refiere los hechos con una ingenuidad inesperada: y conserva en toda la obra la dignidad de historiador. Burnet

es vivo y claro: pero apenas tiene otra calidad histórica. Su estilo es desaliñado y familiar: los caracteres en general son ligeros, y satíricos: y la mezcla de historietas relativas á su persona le haze pasar mas bien por un escritor de memorias, que por historiador. Los historiadores ingleses por largo tiempo fueron solo pesados compiladores; hasta que Hume y Gibbon han dado á su pais grande reputacion en esta parte. CAP. XXV.

Españoles. De estos puede tambien decirse, que apenas han sido otra cosa que compiladores indigestos. La mitad de la historia de Florian de Ocampo podria titularse España fabulosa: y la otra parte es historia de Cartago y Roma, y no de España. Su gran mérito está en haber fijado exactamente la geografia de la España antigua con la moderna. Su estilo es claro, ligero, sencillo, pero algo desaliñado. Su continuador Ambrosio de Morales, al llegar á la época del cristianismo, en lugar de la Historia de España, solo dá la de los santos de ella; pero llena de cuentos agenos de la gravedad de la historia. Al leer la historia de Mariana se vé, que compuso su obra sin formar de antemano un plan: pues leida y releida muchas vezes no se consigue saber la Historia de España, y aun menos sus usos, costumbres, y leyes. De tanto conato como puso en el estilo re-

CAP. XXV. sultaron algunos defectos y grandes bellezas, pero á vezes intempestivas. Se conoce que tenia hechos á prevencion varios rasgos de moral y de política. En las descripciones se advierte demasiada uniformidad: y no hablo de su afectacion en el uso de los arcaismos; porque apenas hay ya nadie, que no la reconozca. Don Diego Hurtado de Mendoza fué el primero de todos nuestros historiadores, que en la guerra de Granada acertó á escoger un asunto propio para su ingenio y sus conocimientos, é interesante por sus circustancias. Ninguno ha manifestado mas profundidad y penetracion que él: ni ha sabido unir tan bien con la narracion las máxîmas de una sábia política. Pocos han economizado tanto la manía de lucir su elocuencia en arengas: y sobre todo ninguno manifestó en igual grado su amor imperturbable á la verdad. El único lunar, y no pequeño de la historia de Mendoza está en el estilo. Por afectar concision, acumuló en un período cosas, que pedian muchos: dejó caer las copulativas: y usó con demasiada frecuencia de modos de decir verbales, resultando desunido y áspero el lenguage. En fin por negligencia, ó por el poco tiempo que medió entre la reduccion total de los moriscos á fines de 1570, y la muerte de Mendoza en 1574, dejó su his-

toria sin haber hecho á mi parecer uso alguno de la lima, y llena de parentesis, repeticiones y descripciones hechas en tiempos, que en lugar de dar desahogo al lector lo embarazan cortándole el hilo de los sucesos. Bartolomé Leonardo de Argensola, en la historia de la conquista de las Islas Molucas, es por lo comun inverosimil en los razonamientos, y muy pintoresco y galano en las descripciones, dando su estilo á la obra mas aire de novela que de historia. En la expedicion de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos de don Francisco de Moncada se vé un escritor, que corre al igual de los acaecimientos. Su estilo mas unido que el de Mendoza seria uno de los mejores para la historia, castigado de las repeticiones y cacofonias que lo deslucen. Mas por la vivazidad de sus descripciones, gravedad en las sentencias y ninguna afectacion, merece que se le cuente entre los primeros historiadores nacionales. En las guerras de los paises bajos de don Cárlos Coloma no se advierten aquellos rasgos, que penetran hasta el corazon; y aun en las reflexiones se observa falta de naturalidad para introducirlas. Es harto desaliñado en la locucion por las causas que Mendoza: pero refiere con sencillez y con imparcialidad de juez hechos, en que se hallo interesado co-

 mo parte. Solís, en su Historia de la conquista, poblacion y progresos de la América septentrional, cuenta las hazañas de Hernan Cortés, mas como panegirista que como historiador: y en su manera muestra pasion á lo maravilloso. Vivió en un tiempo, en que se habia perdido el amor á la bella naturalidad: y por lo tanto se hallan en su obra muchos pensamientos ó falsos ó triviales, ó bajos ó poéticos. Tengo por inverosímiles casi todos los razonamientos, que pone en boca de Cortés y de los Caciques. Es mas natural y menos agudo en los indirectos: y reconociendo la superioridad de Solís sobre cuantos cultivaron la lengua castellana en aquellos tiempos desgraciados, y aun su mayor correccion que toca ya en refinamiento; no puede ocultarse, que sus periodos, sin exceder los límites de una justa medida, la tienen á vezes muy simétrica, señaladamente al concluir los capítulos. En fin Solís es inferior á Mendoza, y aun á Moncada, en penetracion y profundidad, y en el arte de escribir la historia. *Véase la misma leccion.*

CAPITULO XXVI.

Anales, Memorias y Vidas.

Los Anales significan comunmente una coleccion de hechos, dispuesta por órden cronológico; y que sirve de materiales para la historia. De consiguiente todo lo que se pide á un analista es que sea facil, claro y completo.

Las Memorias denotan una composicion, en que el autor refiere solamente los hechos, que él mismo ha llegado á saber; ó en que se halla personalmente interesado; ó que ponen á las claras la conducta de algun personage, ó las circustancias de la accion que toma por asunto. Lo que principalmente se requiere de este escritor es que sea animado é interesante; que dé noticias curiosas, y útiles; y que informe de algunas particularidades dignas de saberse. Son notables en este género las Memorias del Cardenal de Retz, y las del Duque de Sully. Aquellas pueden dar mucha instruccion y mucho conocimiento de la naturaleza humana: y estas tienen la especial ventaja de caracterizar hermosamente dos de los mas ilustres personages de su tiempo; el mismo Sully, uno de los mas hábiles y mas incor-

CAP. XXVI. ruptos ministros, y Enrique IV uno de los mayores y mas amables príncipes de los tiempos modernos.

La biografia, y las Vidas son composicion menos grave y formal, que la historia; pero no menos instructiva acaso para el mayor número de los lectores: como que presentan la oportunidad de ver al descubierto los caracteres de los hombres grandes con sus virtudes y sus defectos: y los hazen conocer mas extensa é íntimamente, que la historia. Un biógrafo, como se extiende á darnos á conocer la vida privada del héroe, puede descender á circustancias menudas, é incidentes familiares: y para conocer su verdadero caracter sacamos mucha luz de las ocurrencias familiares, y al parecer triviales de la vida privada; en la cual todos suelen obrar sin disfraz, y á impulsos de su genio. En esta especie de composicion tiene no poco mérito Plutarco; debiéndosele á él en gran parte el conocimiento que tenemos de varios de los mayores hombres de la antigüedad. Es notable ademas Plutarco, por haber sido uno de los escritores mas humanos de la antigüedad; por deslumbrarse menos que muchos de ellos con las proezas inspiradas por el valor y la ambicion; y por complacerse en presentar á los hombres grandes en el mas de-

licado y delicioso punto de vista de su re-
tiro y vida privada. *Véase la Leccion ya referida.*

CAPITULO XXVII.

Mejora de la historia.

De algun tiempo á esta parte ha comenzado á haber muchísima mejora en la composicion histórica, poniendo los escritores atencion mas particular, que antes, á las leyes, costumbres, comercio, religion, literatura y demas artículos, que contribuyen á dar idea del espíritu, y genio de las naciones. Y seguramente el que desentraña el estado y la vida de los hombres, y pone en claro los progresos del entendimiento humano, es mas útil é interesante; que el que solo dá una razon individual de sitios, y de batallas. *Véase la Leccion XXXII ya citada.*

CAPITULO XXVIII.

Escritores filosóficos.

El obgeto del filósofo es instruir; como el saber es el obgeto de los que estudian. Pero no logrará probablemente instruir, el que no procure empeñar la atencion del que es-

C. XXVIII. tudia, interesándole en el asunto por la manera de presentarlo. Todo escritor filosófico debe pues procurar la mayor claridad posible, igualmente que mucha exactitud y precision. No debe emplear palabras vagas, ó de significado incierto: y para no variar de modo alguno la idea, ha de huir de toda palabra en la apariencia sinónima.

Pero un escritor, aunque claro y preciso, puede ser árido: y para evitar esto debe hermosear algo la composicion. Uno de los adornos mas útiles y agradables, de que puede valerse el filósofo, son las ilustraciones tomadas de los hechos y de los caracteres de los hombres; que admite naturalmente todo asunto moral ó politico, que diversificando la composicion alivian el ánimo de la fatiga del raciocinio, y que convencen mas que los razonamientos.

Estos escritos, á mas de un estilo claro, pulcro y elegante, admiten metáforas, comparaciones y demas figuras templadas de la elocuencia; y que lisongeando á la fantasia dan á las sentencias mayor claridad y fuerza. Pero estos adornos han de ser modestos: y mas bien se perdonaría á un filosofo errarlo por una desnuda sencillez, que por unos adornos hinchados ó floridos.

Los tratados filosoficos de Platon y de Ciceron estan escritos con muchisima elegan-

cia. La afectacion de estilo es una de las censuras, que de mucho tiempo á esta parte se han hecho con justicia á Séneca. Es muy apasionado de cierta brillantez relumbrante, de antítesis, y de agudezas. Los escritos del inglés Shaftsbury presentan la filosofia vestida de todos los adornos, que la cuadran, y acaso con algun exceso. *Véase la Leccion XXXIII.* C. XXVIII.

CAPITULO XXIX.

Diálogos.

Los escritos filosóficos se acercan á las obras de gusto, cuando se escriben en diálogo; y llevan el tono de la conversacion.

El diálogo puede escribirse de dos maneras: ó como conversacion seguida; en que solo aparecen los interlocutores, como lo hizo Platon: ó como relacion de una conversacion, de que dá cuenta el autor; lo que generalmente hizo Ciceron. Aunque con alguna diferencia en la forma, la naturaleza de la composicion es sin embargo idéntica en el fondo, y sugeta á las mismas leyes.

En cualquiera de estas dos formas es de mas dificil ejecucion el diálogo de lo que comunmente se imagina. Es necesario, que

CAP. XXIX. las diferentes personas, en su natural y animada conversacion, muestren su caracter y maneras peculiares; como si hablaran en realidad. Pero la mayor parte de los escritores modernos no tienen idea de esto: y en quitando á sus diálogos las fórmulas exteriores de conversacion, son lo mismo que si ellos hablasen en persona propia por todo el discurso de la obra.

Entre los antíguos sobresale Platon por la belleza de sus diálogos. La escena y las circustáncias de muchos de ellos están pintadas con frescura. Los caracteres de los sofistas, con quienes disputó Sócrates, estan bien dibujados. Pero puede reprendérsele la excesiva lozania de su imaginacion; que oscurece á vezes su juicio; y le arrastra frecuentemente á explicarse en alegorias, ficciones, é ideas hijas del entusiasmo; y lo eleva á las regiones aéreas de una teologia misteriosa.

Los diálogos de Ciceron no son tan animados y caracteristicos, como los de Platon. Pero algunos, y en especial el de *Oratore*, son agradables: y están bien sostenidos.

El autor del diálogo *de causis corruptæ eloquentiæ*, que anda entre las obras de Quintiliano, y á vezes entre las de Tácito, imitó felizmente, y sobrepujó acaso á Ciceron en esta manera de escribir.

Luciano es un dialoguista de mucho mérito: aunque los asuntos pocas vezes le dan título, para que se le coloque entre los escritores filosóficos. Es el modelo cabal de un diálogo ligero y festivo; especialmente en los de los dioses y los de los muertos, sazonados con una sátira chistosa. CAP. XXIX.

En esta idea de diálogos de los muertos han seguido á Luciano algunos modernos. Fontenelle en particular dió por este estilo diálogos ingeniosos y agradables: pero en punto de caracteres, cualesquiera que sean los personages, todos en su pluma son franceses. En la lengua inglesa se distinguió el doctor Enrique Moore en sus Diálogos sobre los fundamentos de la religion natural: y los del obispo Berkeley, sobre la existéncia de la materia, aunque no descubren los caracteres de los interlocutores, son un egemplo del modo de hazer claro un asunto astracto por una conversacion bien seguida. *Véase la leccion* XXXIII.

CAPITULO XXX.

Cartas.

El escrito epistolar ocupa un lugar médio entre las composiciones sérias y las entretenidas: y es de indefinida extension; por-

CAP. XXX. que no hay asunto, sobre el cual no se puedan comunicar al público los pensamientos en forma de carta.

Mas no basta la forma, para colocar á los escritos en la clase de composicion epistolar. Esta composicion es de distinta especie, cuando es de una clase facil y familiar, y una conversacion por escrito entre dos amigos distantes uno de otro. Bien manejada puede ser muy agradable: y será tanto mas apreciable, cuanto mas importante sea el asunto. Si las cartas estan escritas de una manera animada, y con soltura y gracia, pueden ser entretenidas, en especial si en ellas encontramos algo, que nos interese en los caracteres.

En todo comercio se ocultan mas ó menos los hombres: pero como las cartas de un amigo á otro son lo que mas se acerca á la conversacion; es de esperar, que se descubra su caracter en ellas, mas que en otras composiciones destinadas para el público. Por esta causa mucha parte del mérito y del agrado del escrito epistolar dependerá siempre del conocimiento mas ó menos intimo, que nos dé del escritor.

El requisito 1.º es que el estílo sea natural y sencillo: porque la dureza y la afectacion son tan violentas en una carta, como en la conversacion. Ni una ni otra ex-

cluyen la viveza y el ingenio, siempre que CAP. XXX. no aparezca estudio; que se usen á tiempo; y que no se prodiguen. El II. es que el estilo no sea muy acepillado: basta que sea limpio y correcto. Las mejores cartas son comunmente, las que el autor ha escrito con mas facilidad. Pero esta facilidad y sencillez no quieren decir un total descuido. Escribiendo al amigo mas íntimo se requiere alguna atencion, tanto al asunto como al estilo; por pedirla el decoro de nosotros mismos; y el del sugeto á quien escribimos. Tambien es de advertir, que aunque en la conversacion es disimulable alguna expresion descuidada; al tomar la pluma, debemos no olvidar, que *litera scripta manet.*

Las cartas de Plinio son una de las colecciones mas célebres de los antiguos; y dan una idea muy agradable del autor. Pero segun la expresion vulgar huelen demasiado á aceite: son con exceso elegantes y finas: y hazen pensar, que Plinio tenia puestos los ojos en el público; cuando aparentaba, que escribia solo para sus amigos.

Las de Ciceron, aunque no tan pomposas como las de aquel, son bajo muchos repectos de un precio muy superior; por ser cartas sobre asuntos verdaderos, escritas á los primeros hombres de su tiempo, con pureza y elegancia, sin la menor afectacion,

CAP. XXX. y sin intento de publicarlas. Contienen los materiales mas auténticos de la história de aquella edad, en la situacion la mas interesante acaso que presentan las histórias, á saber, la importante crisis de estar ya para arruinarse aquella república: y en ellas abre su corazon á sus amigos íntimos con entera libertad, en especial á su grande amigo Atico.

La mejor coleccion de cartas en inglés es la de Pope, Swift y sus amigos, publicada en parte en las obras de uno y otro. Entre ellas merecen particular elógio las de Arburnoth, por su facilidad y sencillez bellas. Tambien carecen de afectacion las de Swift. Algunas de Bolingbroke y de Affterbury son magistrales. Las mas censurables por su manera artificial son las de Pope: porque visiblemente hay en ellas mas estúdio, y menos naturalidad y sentimiento que en las de algunos de sus corresponsales.

Los mas célebres escritores de cartas en Francia fueron en el siglo XVII. Balzac y Voiture, y en el pasado madama Sevigné. La reputacion de Balzac declinó pronto, á causa de sus períodos hinchados, y estilo pomposo: y el ahinco, que puso Voiture en luzir su ingénio, quita á sus cartas casi todo el agrado. Las de madama Sevigné pasan ahora por el modelo mas cabal del estilo epistolar. Es lástima, que traten en gran

parte de fruslerias: pero estan escritas con tal viveza, y su narracion es tan facil y variada; tienen pinceladas tan animadas y colorido tan fresco que de justicia son acreedoras á los mayores elógios. Las de la inglesa Montague no desmerecen nombrarse despues de aquellas: porque tienen mucha parte de la facilidad y vivacidad francesa: y conservan acaso el caracter epistolar, mas que cuantas se han publicado hasta el dia en inglés. CAP. XXX.

En Europa no hay coleccion de cartas tan antigua y apreciable, como el *Centon epistolario* de nuestro bachiller de Ciudad Real. Ademas del mérito de hallarse en ellas la historia secreta del reynado de don Juan II. estan escritas con donosa naturalidad. Las de Gonzalo de Ayora, escritas en 1503 al rey católico, y á su secretario Miguel Perez de Almazan, y publicadas en 1794, tienen propiedad en el lenguage, franqueza en el decir, y jugo en los conceptos. No son de tanto précio las de Hernando del Pulgar, de Mosen Diego Valera, y del bachiller Pedro de Rua; por salir de los límites de una conversacion aliñada. La grande alma de santa Teresa de Jesus, su indulgente caridad, y su amabilidad y jovialidad religiosa, se muestran ventajosamente en sus cartas. En las de Quevedo hay equivoquillos, retruécanos, y un estilo

CAP. XXXI. empedrado de cláusulas contrastadas. Solís en las suyas á don Alonso Carnero guarda por lo comun una sencillez y naturalidad, que no eran de esperar de su siglo, ni de su pluma. *Véase la ya dicha Leccion.*

CAPITULO XXXI.

Romances y novelas.

Su utilidad. Estos escritos pudieran parecer demasiado frívolos para dar de ellos noticia particular. Pero no hay duda, de que puede hazerse de ellos uso para varios fines, y todos muy útiles. Bien desempeñados son unos de los mejores canales para comunicar la instruccion; para pintar la vida y las maneras de los hombres; para mostrar los yerros, á que nos arrastran nuestras pasiones; y para hazer amable la virtud, y odioso el vício. Aun por esto los hombres mas sábios de todos los siglos han usado mas ó menos de las fábulas y ficciones, como de vehículo de los conocimientos. Bacon se vale del gusto, que tenemos á la historia ficticia, como de prueba de la grandeza y dignidad del entendimiento humano: observa, que los obgetos de este mundo, y los rasgos comunes de los negócios diarios no llenan el ánimo; ni le dan satisfaccion entera: y que

apeteciendo hechos mas heróicos y brillantes, acaecimientos mas variados, un órden de cosas mas espléndido, una distribucion mas regular de recompensas y castigos, y no hallando estas cosas en las historias verdaderas, recurrimos á las fictícias: *accommodando*, dice aquel gran filósofo, *rerum simulacra ad animi desideria, non summitendo animum rebus; quod ratio facit, et historia.*

Su orígen. El ingénio de las naciones orientales fué muy inclinado á la invencion y á la ficcion, disfrazando desde los primeros tiempos en fábulas y parábolas su teología, su filosofía, y su política. Los índios, persas y árabes, fueron famosos por sus cuentos. Los griegos tenian sus cuentos jónios y milesios; que ya han perecido: y de la decadencia del imperio romano nos quedan todavía algunas historias fictícias, compuestas por Apuleyo, Aquiles Tácio, y Heliodoro; pero que no merecen crítica particular.

Romances caballerescos. En los siglos bajos tomó esta composicion una forma nueva y muy singular; en la cual figuró por mucho tiempo. El sistema feudal, los duelos, el señalamiento de campeones en defensa de las mugeres, y la institucion de los torneos, dieron orígen á aquel sistema maravilloso de caballería; una de las invenciones

CAP. XXXI. mas singulares, que presenta la historia. En ella se fundaron los romances de caballería andantesca, que presentaban una caballería ideal, aun mas extravagante de la que hubo en realidad. Estaban llenos de aventuras increibles, acomodadas á la grosera ignorancia de aquel tiempo: pero tuvieron el mérito de una moral muy elevada y heróica. Los caballeros eran dechados de valor, de religion, de generosidad, de cortesanía y de lealtad: y las heroinas se distinguian por su modestia y delicadeza, y por su dignidad de maneras.

Estas fueron las primeras composiciones, que tuvieron el nombre de romances: y el obispo de Avranches Huet, atribuye este nombre á los trobadores provenzales; que nos conservaron algunos restos de literatura; y escribieron en una mezcla de latin y de galo, llamado lenguage romano, ó *romance*.

El mas antiguo de estos es el del arzobispo Turpin, conocido con el nombre de los doce Pares, y escrito en el siglo XI. A este siguieron el Amadís de Gaula, y muchos del mismo cuño. Las cruzadas dieron nueva materia; y animaron de nuevo el espíritu para semejantes escritos; de modo, que desde aquel siglo hasta el XIV. siguió encantando este asunto á toda la Eu-

ropa. En España, donde fué mas general el CAP. XXXI.
gusto á estos romances, contribuyó mucho á extinguirlo el ingenioso Cervantes: y la abolicion de los torneos, la prohibicion de los duelos, y la mudanza general de las maneras, hizieron que tomáran nuevo giro las composiciones ficticias.

Aparecieron la Astrea de Urfé, el gran Ciro, y la Clélia y la Cleopatra de madama Scuderi, la Arcádia del inglés Sidney, y otras composiciones graves y magestuosas por el mismo estilo. Estas conservaron el heroismo, la galanteria, y el tono moral de la caballería romancesca; pero tambien mucho de lo maravilloso, para que pudieran agradar en tiempos de mayor refinamiento.

Novela familiar. Esta clase de novelas, así en Francia como en Inglaterra, en tiempo de Luis XIV. y Cárlos II. fueron en general de poca importancia, y sin tendencia moral; hasta que los franceses dieron algunas de bastante mérito, como el Gil Blas, en que se manifiesta que su autor conocia bien el mundo, y las obras de Marivaux, en que pintó con bastante delicadeza algunas de las facciones mas sutiles, que sirven para distinguir los caracteres.

Novelas inglesas. En ninguna lengua hay ficcion tan bien sostenida como la de

CAP. XXXI. las Aventuras de Robinson Crusoe: aparentan una verdad y una sencillez, que se apoderan de la imaginacion de los lectores: y hazen ver, que el hombre puede, ejercitando sus talentos, vencer las dificultades al parecer insuperables de su situacion. Las novelas de Fielding, señaladamente el Tomas Jones, estan escritas con gracejo original, aunque no muy delicado: tienen caracteres dibujados con alma y naturalidad: é inspiran la humanidad y bondad del corazon. Pero el mas moral de todos los novelistas es Richardson; el que á sus excelentes intenciones juntó una capacidad y un ingenio grandes. Aunque la extension de su Pamela, y sobre todo de su Grandisson y su Clara, parezca excesiva para obras de entretenimiento, se halla en su lectura, que los pormenores son todos precisos, ú oportunos para poner mas en claro, y diseñar con mas fuerza los caracteres. La multiplicidad de estos, todos distintos y bien sostenidos, el interés y los afectos, que causa la verdad que aparece en la narracion, y el tono mismo epistolar que dá á estas historias el calor de una conversacion animada, son prendas que prueban la inagotable fecundidad del autor, y sus profundos conocimientos en la filosofia del corazon humano. *Véase sobre todos estos romances y novelas la Leccion XXXIII.*

CAPITULO XXXII.

Novelas españolas.

Los españoles encaminaron las novelas mas á sorprender el espíritu con la variedad de sucesos, y lo inesperado de los lanzes, que á mover el corazon con la pintura de los afectos, ó á corregir la conducta con la de las costumbres.

La aparicion del Quijote dió un golpe tan mortal á las invenciones caballerescas, que apenas en la librería de algun curioso se encuentra ya alguna de ellas. Pero antes de su extincion se presentó otro género de invencion enteramente opuesto, á saber, la novela pastoral. A esta dió principio el portugues Jorge Montemayor con su Diana, que fué continuada, imitada y seguida por otros muchos. La Diana de Montemayor tuvo una celebridad muy superior á su verdadero mérito: pues su estilo en general dulce y apacible, algunos pocos versos buenos, y el episódio del moro Ábindarraez expuesto con bastante interés, no pueden compensar la falta de unidad en la accion, la escasez de caracteres bien dibujados, la mezcla de costumbres urbanas y campestres, sin darlas su verdadero contraste, los inci-

CAP. XXXII. dentes y máquinas caballerescas opuestas á la simplicidad pastoral, y la insulsez y pobreza del diálogo. Gil Polo dió otra Diana, mas sencilla en su invencion, menos natural en su estilo, mas abundante de buenos versos: y si el autor no hubiera conservado los encantos de la sábia Felicia, y hecho cantar al Túria octavas pobrísimas, pudiera tal vez aspirar á la primacia en este genero entre los escritores de su tiempo. La Galatea de Cervantes no llegó á la celebridad de las pastorales anteriores. Complicada con la excesiva riqueza de episódios, afeada con el pedantismo insufrible de los personages, y deslucida con una infinidad de versos malos, jamas podrá hazer valer la amena belleza que en partes tiene su estilo, y la fuerza de imaginacion que creó muchos de sus incidentes. Lope de Vega, Valbuena, Galvez Montalvo, Suarez de Figueroa, y otros, escribieron tambien novelas de esta clase, hechas mas bien para depósitos de versos, que con el fin de escribir una invencion pastoral.

A este género se añadió otro enteramente contrario, á saber, el de las novelas cómicas ó picarescas. Encaminadas á un fin moral mas determinado y seguro, podrian haber hecho mucho honor á sus inventores: y El Lazarillo de Tormes, Guzman de Al-

farache, y el Gran Tacaño son las únicas, que pueden mentarse. CAP. XXXII.

Miguel de Cervantes fué el único escritor, que supo hazer un libro clásico de una invencion la mas ingeniosa que ha concebido el espíritu humano, de una lectura agradable, de una utilidad literaria, y de una consecuencia verdaderamente moral. Dos siglos que han pasado desde la publicacion de, El ingenioso hidalgo don Qnijote de la Mancha, han ido aumentando su celebridad: y las naciones mas cultas de la Europa se complacen á porfia en admirarlo. Sin la insercion de dos ó tres episódios inoportunos y prolijos, y algunos lunares en el estilo escapados á su negligencia, estaria exenta de toda crítica esta sin igual é inmortal produccion.

Los cuentos ó novelas cortas forman una division separada, por la diversidad de proporciones á que tienen que ajustarse: y Cervantes es quien entre nosotros tiene la primacia en ellas por la pureza y facilidad de la diccion, la pintura de ciertos caracteres, y la estrecha observancia de las conveniencias. Pero generalmente son poco interesantes los lanzes: y hay poco calor en los afectos. *Véase la Leccion* XXXIII *ya citada.*

PARTE TERCERA.

POESÍA.

CAPITULO PRIMERO.

Naturaleza, orígen y progresos de la poesía.

Algunos han hecho consistir la poesía en la ficcion, apoyándose en la autoridad de Platon y de Aristóteles. Pero aunque la ficcion pueda tener gran parte en muchas composiciones poéticas, hay puntos, que sin ser fingidos, pueden ser propios de la poesía; como la descripcion de obgetos reales, y la expresion de afectos verdaderos. Otros han hecho consistir dicha esencia en la imitacion; lo que tampoco es muy exacto: porque otras varias artes imitan igualmente que la poesía.

La definicion mas cabal de esta es, á mi parecer, el lenguage de la pasion ó de la imaginacion animada, formado por lo comun en números regulares. El fin directo del orador, del historiador ó del filósofo es informar, persuadir ó instruir: y siendo el fin primario de la poesía agradar, ó mover, habla á la imaginacion o á las pasiones. Instruye y corrige; pero agradando ó mo-

viendo. He añadido, que este lenguage se forma por lo comun en números regulares: porque la versificacion es, en general, el distintivo exterior de la poesia: aunque hay versos de forma tan vaga y familiar, que apenas se distinguen de la prosa, como los de las comedias de Terencio; y prosas tan mesuradas en la cadencia, y de un tono tan elevado, que se acercan muchisimo á los números poéticos, como el Telémaco de Fenelon. El verso y la prosa se tocan y confunden en ocasiones, como la luz y las sombras. CAP. I.

Los griegos, siempre amigos de atribuirse el origen de todas las ciencias y artes, han adjudicado el de la poesía á Orfeo, Lino, y Museo. Pero hubo ciertamente poesía, antes de que supiéramos de tales nombres: como que ella y la música tienen su fundamento en la naturaleza del hombre y pertenecen á todas las naciones, y á todas las edades.

Se ha dicho desde los primeros tiempos, que la poesía es mas antigua que la prosa. Esto no quiere decir, que en los primeros tiempos los hombres conversasen entre sí en números poéticos: pues es facil de imaginar, que se comunicarian en prosa la mas humilde y escasa las necesidades de la vida. Pero como habria ocasiones, en que se

CAP. I. juntasen para fiestas, sacrificios y otras cosas; y en tales ocasiones la música, el canto y la danza son el principal divertimiento, como sucede en las tribus salvages de la América, reinaria sin duda este divertimiento en sus reuniones.

Dos particularidades distinguirian desde luego el lenguage de estas juntas, de aquel en que conversaban en su trato ordinario, á saber, una desusada coordinacion de las palabras, y el uso de las figuras grandiosas del habla. Las darian dicha coordinacion, haciéndolas pasar del orden comun al que era mas acomodado á la imaginacion del que hablaba, ó á la cadencia de la pasion que le movia: y usarian de tales figuras; porque bajo el poderoso influjo de una conmocion fuerte, los obgetos no nos parecen lo que son en realidad, sino lo que los haze parecer la pasion. De aquí, y en conformidad con los movimientos del ánimo, nacen aquellos giros, que ahora llamamos hipérbole, prosopeya, simil; y que no son otra cosa, que el lenguage genuino de la poesía aun entre las naciones mas bárbaras.

El hombre es poeta y músico por naturaleza: y el mismo impulso, que promovió el entusiasmo de su estilo poético, dió á los sonidos cierta modulacion acomodada á las conmociones de alegria, ó dolor, de admi-

racion, amor ó ira. En el sonído hay un poder, que parte por naturaleza, y parte por hábito ó asociacion de ideas, haze deleitarse en él á los hombres menos civilizados. Así la música y la poesía han tenido el mismo origen: se unieron en el canto: y todo el tiempo, que continuaron unidas, contribuyeron sin duda á realzar su poder mútuo. Por tanto, las primeras composiciones recordadas por escrito, ó trasmitidas por tradicion, debieron ser las poéticas: y antes de la invencion de la escritura los cantos eran los únicos, que podian retenerse en la memoria, por ayudar á esta los números. CAP. I.

Las historias de todas las naciones dan testimonio de esto. En los primeros tiempos de la Grecia Apolo, Orfeo, y Anfion son representados como los primeros, que domesticaron á los hombres; y les dieron cultura y leyes. Minos y Tales cantaron á la lira las leyes, que habian compuesto: y hasta poco antes de Herodoto la historia misma no tuvo otra forma, que la de los cuentos poéticos. Entre las naciones escitas ó godas, muchos de sus reyes y capitanes fueron poetas; ó, como ellos los llamaban, *escaldros*: y sus historiadores mas antiguos tomaron de las canciones *rúnicas* sus principales noticias. Entre las tribus celticas fueron tenidos en gran estima sus *bardos*: acom-

CAP. I. pañaban estos al gefe, ó soberano: recordaban sus proezas: y eran los embajadores, y respetados por tales como personas sagradas.

Es de creer, que las canciones tuviesen en los primeros tiempos una semejanza notable: pues los motivos de componerlas eran casi los mismos, á saber, las alabanzas de sus dioses y héroes, las de sus ascendientes, la relacion de las hazañas marciales, los cantos de victoria, y las querellas por los infortunios, y la muerte de sus compatriotas. Pero la diversidad del clima, y de la manera de vivir, ocasionaria alguna diferencia en el caracter de la primera poesía. Todos los fragmentos de la antigua poesía goda son señaladamente feroces; y no respiran sino sangre: siendo así que desde los primeros tiempos las canciones peruanas y chinas versaban sobre asuntos mas blandos. Entre los griegos recibieron pronto sus poesías un tono filosófico; como se vé por las noticias, que hay de los asuntos de las de Orfeo, Lino, y Museo. Los árabes y los persas, los mayores poetas del oriente, se valieron de la poesía, como los demas, para dar instruccion; segun se comprueba en los viages de Chardin.

En la infancia de la poesía se confundian y mezclaban en una misma composicion todas sus diferentes especies. Pero así

que las artes comenzaron á hazer progresos, comenzó á tomar aquella la regularidad de sus formas diferentes; y á distinguirse con los nombres, que ahora la damos. A la verdad, en los primeros tiempos, no solo estaban mezcladas las diferentes especies de poesias; sino que cuanto ahora llamamos *letras*, hazia entonces una sola masa. Así al principio fueron una misma cosa la historia, la elocuencia, y la poesia. Andando los tiempos se inventó el arte de la escritura: y comenzaron á ponerse en custodia apuntaciones de hechos pasados. Hombres ocupados en materias de policia y artes útiles, no contentos ya con que se les moviera, quisieron que se les instruyese: comenzaron á raciocinar: y el historiador y el filósofo, abandonando los arreos de la poesía, se dirigieron principalmente al entendimiento. El orador trató de persuadir con raciocinios: y la poesía vino á hazerse un arte separado, dirigido principalmente á agradar, y ceñido por lo general á los asuntos que se referian de cerca á la imaginacion y á las pasiones. Aun la música, su mas antigua compañera, se separó en gran parte de ella. *Véanse las consecuencias de esta separacion en la Leccion XXXIV.* CAP. I.

Sin embargo, la poesía conserva aun en todos los paises algunas reliquias de su primera

 y original conexîon con la música. Para poder cantarse se la formó en números; ó en una coordinacion artificial de palabras y de sílabas, muy diferente en diferentes paises. De aquí nace aquella calidad característica de la poesía, que ahora llamamos *verso.*

CAPITULO II.

Versificacion.

Las naciones, cuyo lenguage y pronunciacion eran musicales, cimentaron su versificacion en las cantidades de las sílabas: y las que no hazian percibir tan distintamente estas cantidades, fundaron la melodia de sus versos en el número de sílabas, en la disposicion de los acentos y de las pausas, y frecuentemente en la repeticion de sonidos correspondientes que llamamos *rima.* Lo primero sucedió entre los griegos y los romanos; y lo último entre nosotros, y entre las mas de las naciones modernas. Entre aquellos cada sílaba, ó la mayor parte de ellas, tenia una cantidad fija y determinada: y su manera de pronunciarla hazia esta tan perceptible; que una sílaba larga era computada precisamente por igual en tiempo á dos breves. Para fijar el tiempo de cada verso,

y la sucesion y combinacion de sílabas largas y breves, se inventaron los pies métricos, á saber, los dáctilos, espondeos, y yambos, &c. En el exámetro, por ejemplo, debia disponerse la cantidad de las sílabas, de manera que se pudiese medir por seis pies métricos, dáctilos, ó espondeos, con la restriccion de que el 5º debia ser dáctilo, y el 6º espondeo. Pero no hay oido, que al leer un verso exámetro llegue á percibir la terminacion de cada pie: y creo que, por haberse comprendido mal esta materia, sea tanta la confusion de algunos tratados de prosodia. La introduccion de estos pies en el verso castellano hasta ahora no ha probado bien: porque el genio de nuestra lengua no corresponde enteramente al de la griega, y latina: pues aunque en muchas polisílabas es invariable la cantidad, no lo es gran parte de las bisílabas, y en casi ningunas de las monosílabas. CAP. II.

La única diferencia perceptible proviene entre nosotros de pronunciar las sílabas con aquella presion mas fuerte de voz, que llamamos *acento*. Este, sin hazer mas larga la sílaba, la dá un sonido mas fuerte: y la melodia de nuestro verso depende mas de cierta sucesion de sílabas acentuadas, que de ser estas breves ó largas. Poco perderá la música de un verso de Jaúregui, Rioja, ó

CAP. II. Garcilaso; porque al recitarlo alteremos la cantidad de las sílabas: pero sino acentuamos estas, segun él lo prescribe, destruiremos enteramente su melodia.

El verso heróico castellano es de una estructura, por decirlo así, *yámbica*, esto es, compuesta de una sucesion alternativa de sílabas, no breves y largas, sino acentuadas y no acentuadas. En general, en cada verso hay cuatro ó cinco sílabas acentuadas: y cuantos mas acentos tenga, suele ser mas corriente y numeroso. El número de sus sílabas es once, siempre que no concluya en final agudo, que tiene el valor de dos; ó no se haga alguna sinéresis, ó enmudezcan algunas sílabas en la pronunciacion. Otra circustancia esencial es la pausa de cesura. En el verso heróico francés, ó alejandrino, compuesto de doce sílabas, la pausa de cesura cae justamente despues de la sexta sílaba: y dividiéndolo en dos hemistiquios iguales repite sin cesar al oido la misma cadencia. Esta identidad de cadencia, sin intermision ni variacion alguna, haze dicho verso francés monotono, y cansado á nuestros oidos: y esta misma monotonia ingrata se advierte en nuestros rimadores, ya de versos de diez y seis sílabas, ya de catorce, ya de doce, hasta que adoptado el endecasílabo por Boscan, y mejorado por

Garcilaso, Herrera, y otros, adquirió la versificacion castellana una variedad y una armonia antes desconocidas. CAP. II.

Una ventaja de nuestra versificacion actual es la facilidad de variar y colocar la páusa en cuatro sílabas diferentes, á saber, despues de la cuarta, de la quinta, de la sexta, ó de la séptima. Por este medio se há dado á la versificacion castellana la misma variedad y riqueza, que poseen la italiana y la inglesa. Cuando la páusa cae despues de la cuarta sílaba, se dá mucha viveza á la melodia: y se anima en gran manera el verso. Si cae despues de la quinta, resulta este mas blando, delicado, y corriente. Cayendo despues de la sexta, se dá gravedad al tono: y el verso camina con mayor lentitud, y con pasos mas mesurados. En fin, despues de la séptima, ó último lugar que puede tener en el verso, se haze aun mas sensible la gravedad y magestad de la cadéncia. Las páusas naturales, y mas sonoras, en el verso castellano, son las que caen despues de la quinta y de la séptima sílaba. Como el verso suelto es por su naturaleza mas libre, y se lee con menos cadencia ó tono, no se hazen sentir tanto en él ni las páusas ni su efecto.

El verso suelto tiene muchas ventajas; y es en realidad una especie de versificacion

CAP. II. noble, grandiosa, y desembarazada. El defecto principal de la rima es la precision, en que pone, de cerrar el sentido al fin de cada copla ó estáncia; sujecion, que no tiene el verso suelto: pues este permite, que los versos monten unos á otros con tanta libertad como en el exámetro latino. Ademas la violenta y metódica regularidad de la rima destruye mucha parte del sublime, y del patético; y mas si es en octavas, ó cualquiera otra combinacion, que por su mecanismo pida ajustar los pensamientos y los sentimientos á cierto número de versos, y á cierto órden de consonantes. La rima sienta menos mal en composiciones de un tono templado, en que los sentimientos no son muy vehementes, ni el estílo exige grande sublimidad: tales son las églogas, elegías, epístolas, sátiras, &c. Mas no se crea por esto, que el verso suelto haria ingratas estas composiciones: pues el buen versificador les dará el competente interés sin el débil auxîlio de la rima, como Francisco de Figueroa, y en los últimos tiempos Jovellanos, Melendez, Cienfuegos y Quintana.

Con todo, no son justas las invectivas, con que se pinta á la rima como un bárbaro sonsonete, solo bueno para los niños; y efecto de la corrupcion del gusto de la edad media. La rima seria imprópia en el griego

y el latin: porque estas lenguas por la sonoridad de sus palabras, por su libertad de trasposicion ó inversion, y por sus cantidades invariables, pueden dar sin ella melodia al verso. Tampoco es cierto, que la rima sea una invencion monacal: pues se encuentra bajo formas diferentes en casi todas las naciones septentrionales de Europa, y entre los árabes, los persas, los índios y los americanos. CAP. II.

Introducido el endecasílabo por Boscan, y formado este como los demas poetas de su tiempo en la poesia italiana, adoptaron de los autores de esta nacion las octavas, las estáncias regulares, compuestas de igual número de versos, y aun de igual correspondencia en la rima, los tercetos, las sextinas, el soneto, y otros mecanismos poco á propósito para desplegar el génio. Imitar bien, y con juicio, es obra árdua: y esto fué cáusa, de que no discernieran lo bueno de lo malo; y de que, sancionando con su egemplo estas composiciones hayan arrastrado á los talentos mas felices á pagar el feudo á la autoridad y la rutina. Pero vendrá tiempo, en que toda poesia que no se haya de cantar, ó se escriba como si hubiese de cantarse, se componga en verso suelto, ó en silva.

Donde campea con gala particular nuestra versificacion es en los géneros cortos.

CAP. II. Hemos adoptado el verso de ocho sílabas para la prodigiosa variedad de romances: y en ellos empleamos una media rima propia nuestra, que es el asonante, el que sin atar tanto al poeta dá á la composicion la canoridad suficiente. Este mismo verso es el que generalmente se emplea en la comedia: pues el diálogo no debiera nunca haber sido en redondillas, liras, sonetos, ni décimas, que son de un mecanismo trabajoso, y muy ageno del estilo de la conversacion. Para el género anacreóntico hemos adoptado el verso de siete sílabas, casi idéntico con el de Anacreonte; y el verso de seis sílabas para las endechas y las letrillas. La versificacion de estas últimas se ha mejorado conocidamente, cuando á egemplo de los italianos modernos, ya sea en asonantes, ya en consonantes, las concluimos con un final agudo: pues parece, que así se hazen mas cantables.

Para que tratando de la versificacion no se eche de menos lo que en el estado actual puede mejorarla, dirémos con Luzan, que los versos, como en los de Virgilio y el Tasso, deben mas bien concluir en sustantivo que en adjetivo; porque en este sigue el movimiento, y en aquel reposa el sentido: que no deben ir seguidos dos versos asonantados, y menos consonantados, ó

que tengan consonantes poco diferentes; porque desde luego se haze sensible su mal efecto á cualquiera buen oido: en fin, que en un mismo verso no vayan seguidos dos ó mas vocablos asonantados, y mucho menos consonantados, porque su inmediacion los haze monotonos. CAP. II.

Si conviene que todo verso sea numeroso, deben serlo particularmente todos los de aquellas composiciones, cuyo interés seria muy corto, ó se debilitaria mucho sin este auxilio; ó cuya peculiar naturaleza requiera la mas subida armonia imitativa. De esta segunda clase es la poesia lírica, que parece destinada á cantarse; y la pastoral, en la que el colorido y demas prendas exteriores deben ser tan agradables, como las cosas mismas de que trata; y de la primera es el poema épico, el que por su extension se haria lánguido á la larga, sino estuviese sostenido de la versificacion mas fluida y feliz; y lo son tambien aquellas poesias cortas, cuyo mérito depende principalmente de la felicidad de la expresion. Por lo que haze á estas últimas no deberá olvidar el poeta, que segun el inglés Johnson, las composiciones meramente lindas tienen la suerte de todas las cosas lindas, á saber, que son flores de corta duracion; ó que se aprecian solo, en cuanto prometen frutos. Tam-

CAP. II. poco deberá olvidar el mismo, que para darle este nombre se le pide, segun Horácio, ingenio, y grandiosidad de expresion.

La versificacion pide por fin mucha lima: y por lo mismo no puede aprenderse con tanta seguridad en Garcilaso, Herrera y otros; como en Melendez, y los que á egemplo suyo han limado, pulido y perfeccionado sus obras antes de darlas á la prensa. *Véase la Leccion XXXIV.*

CAPITULO III.

Poesia pastoral.

Debiendo tratar de las principales especies de poesia, y de las reglas criticas que las han de dirigir para su buen desempeño, comenzaré por las poesias de una forma mas ténue: y por tanto trataré en este capítulo de la pastoral.

Esta no se trató como especie distinta, ni los asuntos campestres parecieron dignos del arte de escribir, hasta que los hombres fueron refinando su gusto. Cuando comenzaron á reunirse en sociedades populosas, hizieron distincion de clases y estados, y se llegó á conocer el bullicio de las cortes y concurrencias numerosas; volvieron los ojos con placer á la vida mas sencilla ó inocen-

te, que habian, ó imaginaban haber pasado sus ascendientes; y figurándose que en aquellas escenas campestres, y ocupaciones pastoriles, habia un grado de felicidad superior á la que ellos disfrutaban en su estado, concibieron la idea de celebrarla en poesia. En la corte del rey Tolomeo escribió Teócrito las primeras pastorales conocidas: y Virgilio le imitó en la de Augusto. CAP. III.

La poesia pastoral es una composicion muy natural, y agradable en su forma. Recuerda á la imaginacion aquellas escenas y vistas risueñas de la naturaleza, que son las delicias de nuestra infáncia y juventud; y á las cuales volvemos los ojos con gusto aun en edad abanzada. Presenta una vida, que lleva consigo las ideas de paz, de holganza y de inocencia: y dá asunto el mas hermoso, y á propósito para la poesia: porque á manos llenas la naturaleza prodiga en el campo obgetos para las descripciones mas delicadas, á saber, arroyos, montañas, prados, rebaños, árboles, y pastores exentos de cuidados.

La vida pastoral puede considerarse bajo tres diferentes aspectos: 1.° como es ahora, reducida á un estado bajo, servil y laborioso, de ocupaciones groseras, y de ideas apocadas: II. como podemos suponer, que fué, alguna vez, á saber, vida de comodidad

CAP. III. y abundancia: porque las riquezas consistian principalmente en ganados, y el pastor, aunque nada pulido en sus maneras, era respetable en su estado: III. como jamas fué, ni puede serlo en realidad; cuando á la sencillez, inocéncia y comodidad de los primeros tiempos se unen el gusto acendrado y las maneras civilizadas del dia. De estos estados el I.° es demasiado grosero; el III. demasiado refinado, y nada natural; y el II. el único propio para la poesia. En este encanta seguramente; por presentarnos la tranquilidad y felicidad de la vida del campo: y por lo mismo ha de cuidar mucho el poeta de mantener esta ilusion halagüeña. Esto lo conseguirá, haciéndonos ver lo que hay agradable en aquel estado, y ocultándonos lo desagradable. Virgilio presentó un conjunto de imágenes, tan agradables como cuantas pueden hallarse en parte alguna, en los siguientes versos de la égloga 1.ª:

¡Fortunate senex! hic, inter flumina nota,
Et fontes sacros, frigus captabis opacum.
Hinc tibi, quæ semper vicino ab limite sepes,
Hyblæis apibus florem depasta salicti,
Sæpe levi somnum suadebit inire susurro.
Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras:
Nec tamen interea raucæ, tua cura, palumbes,
Nec gémere aeria cessabit turtur ab ulmo.

Puede el poeta atribuir al pastor inquietudes y desgracias: porque sería violentar á la naturaleza suponer exenta de ellas condicion ninguna de la vida humana. Pero sean de tal clase, que no presenten á la fantasía cosas, que puedan disgustarnos de la vida pastoral. En una palabra, el poeta debe presentarnos esta vida algo hermoseada, ó vista á lo menos por el lado mas bello, sin desfigurarla enteramente. CAP. III.

La escena se debe siempre colocar en el campo: y mucha parte del mérito del poeta está en describirla con belleza; en lo que Virgilio no igualó á Teócrito, cuyas descripciones son mas ricas y pintorescas que las de aquel. En cada pastoral se ha de presentar una escena, dibujada con toda especificacion. Un buen poeta debe darnos un pais tal, que pueda copiarlo el pintor. Para esto es preciso, que aquel particularice los obgetos: y uno solo introducido felizmente distinguirá y caracterizará á vezes toda una escena, tal como el antiguo sepulcro rústico de Bianor, que tomándolo de Teocrito presentó Virgilio en la égloga IX. Tambien ha de acomodar la escena al asunto de la pastoral, mostrando la naturaleza bajo un aspecto que venga bien con las conmociones ó sentimientos descritos: como lo hizo Virgilio en la égloga II; en que expresa las

CAP. III. quejas de un amante desesperado, dando por lo mismo á la escena un aspecto sombrío.

Por lo que haze á los caracteres no basta, que las personas introducidas en las pastorales habiten en el campo; sino que sean pastores, ó gentes ocupadas enteramente en negocios campestres: para que su inocencia y falta de cuidados puedan formar en nuestra imaginacion un contraste agradable con las maneras y caracteres de las gentes metidas en el bullicio del mundo. Los sentimientos han de ser naturales: pues el pastor debe seguramente ser llano, y sin afectacion en su manera de pensar, y explicarse con sencillez. En todos los asuntos puede estar dotado de bastante reflexion; tener alma y viveza, y sentimientos tiernos y delicados: pero es preciso, que no sutilize; que no prodigue reflexiones generales, y raciocinios astractos; y que no se explique con agudezas y conceptos de una galanteria afectada, impropios de su situacion y caracter. Algunos de estos conceptos son los borrones principales de las pastorales italianas, por otra parte bellísimas.

Los asuntos de la pastoral, como de cualquiera poesia, han de ser interesantes: y en esto estriba la principal dificultad de ésta composicion. La vida del campo pa-

rece escasa de incidentes á la mayor parte de sus descriptores: porque el tenor de su vida es demasiado uniforme. Así de todas las poesias la mas débil en el asunto, y la menos variada en su giro, es por lo comun esta. Pero la monotonia é insipidez de este escrito provienen de la constante repeticion de los lugares comunes; que desde los tiempos de Teócrito y de Virgilio se encuentran en casi todos los bucolicos. De esta falta es excepcion de regla el suizo Gesner; habiendo pintado bellamente escenas de felicidad doméstica, y desenvuelto el amor entre marido y muger, entre padre é hijos, entre hermanos y hermanas, con el mismo interés y agrado, que el que lleva consigo la pintura del cariñoso afecto de dos amantes. *Véase la Leccion XXXV.* CAP. III.

CAPITULO IV.

Bucólicos antiguos.

Los dos patriarcas de la poesia pastoral son Teócrito y Virgilio. Teócrito era siciliano: y como puso la escena en su pais, Sicilia llegó á ser una tierra consagrada á esta composicion. Sus idilios, como él los llama, no son todos de igual mérito, ni todos pastorales: pero en los que son tales,

 hay muchas y grandes bellezas; como sencillez de sentimientos, gran suavidad y armonia en los versos, y riqueza de escenas y descripciones. No puede negarse, que á vezes desciende á ideas groseras y bajas; y que sus pastores no pocas son torpes é inmodestos.

Virgilio no hizo mas que imitar á Teócrito. Pero le imitó con primor; y le superó á vezes: pues en sus églogas, sin rustiquez incómoda, se halla el verdadero caracter de la sencillez pastoril.

Nos han quedado en este género unos pocos fragmentos de otros dos poetas griegos, Museo y Bión; los cuales tienen muchísimo mérito: y si carecen de la sencillez de Teócrito, le aventajan en ternura y delicadeza. *Véase la misma Leccion.*

CAPITULO V.

Bucólicos modernos.

Estos se han contentado generalmente con imitar ó copiar las descripciones, y los sentimientos de los antiguos. Sannázaro, á la verdad, emprendió una grande innovacion: y compuso en latin églogas piscatórias, cambiando la escena de los bosques al mar. Pero la vida de los pescadores es mas dura y

trabajosa, que la de los pastores: y no presenta á la fantasia imágenes tan agradables. CAP. V.

El mas feliz de todos los modernos ha sido el suizo Gesner; que en sus idílios ha introducido muchas ideas nuevas, como queda ya indicado en el capítulo III.

Las églogas de Pope y de Philips no hazen mucho honor á la poesia inglesa. Las de Pope, compuestas en su juventud, estan escritas en números notablemente blandos y corrientes. Pero apenas tienen otro mérito: porque no hay en ellas casi un pensamiento suyo, ni una descripcion ó imágen, que tenga visos de ser original. Philips quiso ser mas sencillo y natural, que su comtemporáneo Pope. Pero carecia de ingenio para sostener su empresa, y aun para escribir con agrado: y á fuerza de querer ser sencillo vino á parar en bajo é insípido. A este satirizó Gay en su *Semana del pastor*: y logró ridiculizar la sencillez rústica y grosera, que tanto alababan Philips y sus partidarios. La *Balata pastoral* de Shenstone puede contarse entre las mas elegantes poesias inglesas de esta clase.

Las primeras poesías pastorales, que tuvieron celebridad en España, fueron las églogas de Garcilaso, aliñadas y elegantes, escritas con decoro, y con no pocos rasgos de sentimiento que corren de boca en boca.

CAP. V. Habria sido mas feliz, si presumiendo debidamente de sus fuerzas se hubiese entregado á la delicadeza de su ingenio y á la ternura de su corazon, sin ligarse tanto á la imitacion de los antiguos. Por esto último están muy distantes de la perfeccion: así como porque no tienen unidad sus composiciones; y porque están sembradas de afectos poco determinados, de frases y giros nada poéticos, y de versos desmayados y flojos. Con todo merece indulgencia en esta última parte, por haber sido el primero que hizo en castellano versos tan bellos como los siguientes:

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba:
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El triste lírio y colorada rosa,
Y dulce primavera deseaba.

Egloga I.

¿Vés el furor del animoso viento
Embravecido en la fragosa sierra,
Que los antiguos robles ciento á ciento,
Y los pinos altísimos atierra;
Y de tanto destrozo aun no contento
Al espantoso mar mueve la guerra?
Pequeña es esta fúria, comparada
A la de Filis con Alcino airada.

Egloga III.

Despues de Garcilaso un poeta conoci- CAP. V. do con el nombre de Francisco de la Torre escribió ocho églogas, que intituló la Bucólica del Tajo: pero estas están desnudas de la sencillez, novedad y fuego, que hazen apreciables sus composiciones líricas. El obispo Valbuena publicó su Siglo de oro, raro, desconocido ya de la muchedumbre de literatos; y del que suele hablarse todavía con bastante aprecio. En él tomó de Teócrito, Virgilio y Sannázaro las escenas, las situaciones, y aun algunas imágenes: pero la mayor parte del colorido y de los pensamientos es suyo. Mas imitando á aquellos á su modo hizo á los pastores de su Siglo de oro bastante semejantes á los de este nuestro de hierro. En la égloga venatoria de Fernando de Herrera hay afectos muy vivos, y descripciones muy ricas. La de Francisco de Figueroa, intitulada *Tirsi*, al mérito de su sencillez añade el de estar escrita en hermosos versos sueltos. Es bellísima la Cancion de Nerea en la Diana de Gil Polo: y son tambien preciosas muchas composiciones pastorales de los Romanceros. Melendez, que en nuestros tiempos ha cultivado tan felizmente casi todos los géneros cortos de la poesia, ha dado una buena pastoral en su égloga Batilo. Se encuentran en ella repetidas algunas imágenes y pensa-

CAP. V. mientos; y tal vez no hay en estos la gradacion correspondiente: pero el colorido es muy poético y natural; y los versos son tan fáciles, que parece los hizo sin esfuerzo. *Véase la leccion XXXV.*

CAPÍTULO VI.

Drama pastoral.

La principal mejora, que los modernos han hecho en su poesia pastoral, ha sido ponerla en drama; en que el enredo, los caracteres y las pasiones se juntan á la sencillez é inocencia de las maneras campestres. Esta mejora se descubre ventajosamente en el *Pastor Fido* del Guarini, y el *Aminta* del Tasso. Ambos tienen grandes bellezas; y son acreedores á la reputacion que se han grangeado. Pero es preferible el último: porque el enredo es menos embrollado; la disposicion mejor, y los sentimientos son mas naturales: aunque no está enteramente exento del refinamiento italiano. El *Pastor Fido* está traducido al castellano por Cristobal Suarez de Figueroa, y el Aminta por don Juan de Jáuregui. Pero aunque Cervantes en boca de don Quijote (*parte II, cap.* 62.) diga de estas dos traducciones, que felizmente ponen en duda cual es la

traduccion, ó cual es el original, basta echar una ojeada sobre ellas para conocer, que la de Jáuregui compite en bellezas con el original; y que se queda muy atrás la de Figueroa.

Melendez compuso la comedia pastoral *Las bodas de Camacho.* Pero apenas era posible dar novedad y gracia á un episódio, tocado con tanta frescura por el incomparable autor del Quijote. Los coros son canoros, fáciles y blandos: y bastaban ellos solos para calificar á su autor de príncipe de nuestros poetas en la poesia lírica ligera.

El escoces Alano Ramssay publicó tambien el *Pastor gentil*, de descripciones tan naturales y sentimientos tan tiernos, que harian honor á cualquier poeta. Los caracteres están bien delineados: los incidentes son interesantes: la escena y las maneras son animadas y exactas. Pero estas últimas son peculiares de la Escócia: no podrá entenderlas y apreciarlas el que no sea de aquel pais: y posiblemente el lenguage será en breve anticuado é ininteligible. *Véase la Leccion citada.*

CAPITULO VII.

Poesia lírica.

El caracter peculiar de esta composicion, de grande dignidad, y en que en todos tiempos han sobresalido muchos poetas, le viene de su destino á ser cantada, ó acompañada con la música. Su nombre mismo lo indica. *Oda* en griego es lo mismo que canto, ó himno: y poesía lírica quiere decir, que los versos se acompañan con la lira ú otro instrumento. Aunque esto en su origen fuese comun á todas las especies de poesía, separada esta de la música, se llamaron odas las destinadas á cantarse, ó ponerse en música. Por tanto en la oda retiene la poesía su forma primitiva: y de la idea de su union originaria con la música hemos de deducir las calidades propias de esta poesía.

La música y el canto aumentan naturalmente el poder de la poesía, y contribuyen á enagenar tanto al cantor, como al oyente. Esto justifica el tono mas atrevido y apasionado, que el de una simple recitacion; el entusiasmo, que la pertenece; y aquel desorden, que al parecer admite, y á que se han entregado á vezes con exceso los mas de los líricos. *Véase sobre las dificultades*

para componer bien la oda lo dicho por el autor en la Leccion XXXVI. CAP. VII.

Los efectos de la música sobre el ánimo son principalmente dos: 1.° conmoverlo con fuerza y entusiasmo: II. ablandarlo y derretirlo en sentimientos delicados y placenteros. Por esto la oda puede tomar un caracter noble y sublime, ó uno plácido y festivo: y como entre estos hay un medio, puede tambien inspirar conmociones blandas y templadas. Así las odas pueden ser comprendidas bajo 4. denominaciones: 1.ª odas sagradas, como los salmos de David: II. odas heróicas, como las de Píndaro, y algunas de Horacio; teniendo estas dos especies por caracter dominante la sublimidad y elevacion: III. odas filosóficas y morales, ó de sentimientos inspirados por la virtud, la amistad y la humanidad; como muchas de Horacio y otros: IV. odas festivas y amorosas; como todas las de Anacreonte, algunas de Horacio y muchas de los modernos. *Véase la Leccion dicha.*

CAPITULO VIII.

Líricos antiguos.

El ingénio de Píndaro, patriarca de la poesía lírica, era sublime: sus expresiones son

CAP. VIII. bellas y felices, y pintorescas sus descripciones. Pero pareciéndole poco cantar las alabanzas de los que habian ganado el premio en los juegos públicos, está siempre haziendo digresiones: y llenó sus odas de fábulas de los dioses y de los héroes, que tienen poca conexion con el asunto. Nos son desconocidas muchas de las historias, á que haze alusion: y por esto, y por la manera abruta de tratar los asuntos, se nos haze muy oscuro. Sus imitadores modernos han incurrido en algunos de los defectos apuntados.

En varios coros de las tragedias de Sófocles y de Eurípides hay la misma clase de poesía, que en Píndaro, con mayor claridad y precision, y con igual sublimidad.

De todos los líricos antiguos y modernos ninguno hay, que en punto de correccion, armonía y expresion feliz pueda competir con Horacio. Este descendió desde los raptos pindáricos á la elevacion mas moderada: y con mucho juicio á la gravedad de los pensamientos juntó las mayores bellezas poéticas. Mas son pocas las vezes, que sale de aquella region media, á la que segun dije antes se extiende tambien la oda: y aquellas, en que aspiró á ser sublime, no son acaso las mejores; por descubrirse alguna afectacion, y esfuerzos violentos á ser gran-

dioso. Su caracter peculiar es la gracia y la elegancia; y su lenguage es tan afortunado, que con un solo pensamiento ó palabra comunica á vezes á la fantasia una descripcion entera. *Véase la Leccion citada.*

CAPITULO IX.

Líricos modernos.

Entre los poetas latinos de los últimos siglos ha habido muchos imitadores de Horacio. Uno de los mas distinguidos es el polaco Casimiro, muy inferior al poeta romano en graciosa facilidad de expresion, duro y violento cuando trata de ser sublime, pero de mucho ingenio, originalidad y fuego poético. El inglés Bucanan es en algunas composiciones muy elegante y clásico.

Entre los franceses fueron, y con razon, muy celebradas las odas de Juan Bautista Rousseau, bellísimas por los sentimientos y la expresion, y animadas sin ser rapsódicas.

Entre los ingleses es bien conocida la oda de Dryden sobre el dia de santa Cecilia. Gray se distingue en algunas por la ternura y la sublimidad: y en las Misceláneas de Dodsley se encuentran varias poesias líricas muy bellas. Cowley es muy duro en sus composiciones pindáricas: pero es no

CAP. IX. poco blando, elegante, y feliz en las anacreónticas.

Entre los españoles Fernando de Herrera fué el primero, que ennobleció la poesía lírica, dándola un tono lleno y robusto; como en el Hymno á la batalla de Lepanto, y en la Cancion á don Juan de Austria; y en ocasiones sentido y patético, como en la Cancion á la muerte del Rey don Sebastian. En la cancion "á las ruinas de Itálica" se advierte el talento pintoresco de Francisco de Rioja, la amenidad de su diccion, la rapidez de su estilo, y la gran fuerza de sus sentimientos morales. El estilo de fr. Luis de Leon es dulce y templado en varias de sus odas; y señaladamente en la escrita á Francisco Salinas, y la intitulada de la vida del cielo: y es sublime en la oda á Felipe Ruiz, que comienza "Cuando será que pueda." En la profecía del Tajo manifesto este mismo poeta, que era capaz de imitar con maestria.

Las anacreónticas de Villegas, aunque en partes con resabios de conceptuosas, son en general bastante felices: y aunque su Anacreonte no es una traduccion excelente, como aseguró el Colector del Parnaso español, ni menos hecha del griego de Anacreonte, sino de la traduccion latina de Enrique Estéfano y Elias Andres, sin entenderlos siempre; puede asegurarse, que se

leerá y saboreará con preferencia á todas las traducciones anteriores y posteriores hechas hasta el dia. Las odas, que en mi concepto distinguen mas á Melendez, son la XXIII del tomo I; "A Dalmiro ó Cadalso" y la IV del III, recitada en la Academia de san Fernando en el año de 1781. En esta última hay no pocas bellezas de armonia, las mas oportunas comparaciones, imágenes espléndidas, elevacion bien sostenida, y un fuego que vá en aumento, y arde siempre con pureza. Las poesias de Cienfuegos son notables por la energia de su estilo, lleno de ideas y rico en el fondo: y su oda, "El otoño" tiene todas las galas de la poesia descriptiva, y los raptos peculiares de la ditirámbica. Entre las poesias de Quintana pertenecen á la lírica por el mecanismo la de la Paz, la de la publicacion de las poesias de Melendez, y la dirigida al sueño; y por el tono y el colorido las composiciones, Al mar, Guzman el Bueno, y la invencion de la imprenta. Las tres primeras tienen bellezas peculiares y distintas: pero las últimas obtendran siempre la preferencia por el fondo de ideas elevadas, imágenes brillantes, y rasgos enérgicos y tiernos. *Véase la Leccion XXXVI, ya citada.*

ADICION.

De algun tiempo á esta parte se ha introducido en nuestra poesia lírica una novedad, que en mi concepto la destruye. Poetas de algun nombre, dejándose llevar de su fogoso talento, hicieron en estancias irregulares, unas composiciones que llamaron *Odas*: y ya los principiantes se creyeron autorizados, con el ejemplo, á no sujetarse en las suyas ni al número de los versos, ni á la correspondencia de las rimas. Pero esto fué otra novedad, de que no se halla vestigio en los poetas líricos griegos, ni en los latinos, ni en los castellanos y aun italianos de los siglos XV, hasta el último tercio del XVIII: y solo en el Parnaso inglés se presentará acaso algun dechado. Pero la razon lo repugna: y lo que dejamos sentado al principio del *cap. VII.* lo califica por sí solo de monstruoso. "El caracter peculiar de esta composicion......... (*dijimos*) le viene de su destino á ser cantada, o acompañada con la música....... Oda en griego es lo mismo, que canto ó himno: y poesía lirica quiere decir, que los versos se acompañan con la lira ú otro instrumento Aunque esto en su origen fuese comun á todas las especies de poesia, separada esta de la música, se llama-

ron odas las destinadas á cantarse, ó ponerse en música." Pues que esto es innegable, no puede darse el nombre de oda á muchas composiciones, que sus autores han ennoblecido con este título; ni á ninguna de cuantas no consten de verdaderas estrofas, ó de coplas ó porciones de versos, en que se concluya el sentido en cada una de ellas; y en la siguiente se presente otro sentido ó imágen en el mismo número y medida de versos, y con la misma ó correspondiente rima. El músico ¿compondrá diferentes aires para acomodar el tiempo y el movimiento de cada estrofa al número de los versos de cada una de las llamadas estancias, ó mas bien trozos, y á la irregular ó ninguna correspondencia en la rima? No puede pedírsele esto. Y sino compone diferente música para cada estancia, de distinto número de versos, y diferente correspondencia en la rima ¿podrá una misma acomodarse á las estancias de diez, y de trece, ó de veinte versos? Si no se las supone acompañadas de la música, ó que puedan ponerse en ella, no son odas. Luego las insinuadas composiciones serán poéticas; serán silvas: serán lo que sus autores quieran: pero nunca podrán ni deberán llamarse odas, ni canciones. CAP. IX.

CAPITULO X.

Poesia didáctica.

El fin último de la poesia, y de toda composicion, debe ser hazer alguna impresion útil en el ánimo. Pero la didáctica declara abiertamente este fin: y trata directamente de instruir, y dar conocimientos útiles. Por tanto solo la forma es la que la diferencia de un tratado en prosa filosófico, moral ó crítico. Esta forma empero la dá algunas ventajas: pues por el encanto de una versificacion numerosa haze mas agradable la instruccion: y por medio de las descripciones, de los episódios, y de otros adornos, empeña mas la fantasia; y fija profundamente en la memoria algunas circustancias útiles. Puede cultivarse de dos maneras diferentes: 1.ª tratando regularmente un asunto instructivo: 2.ª haziendo invectivas sueltas contra algunos vicios, ó algunas observaciones morales sobre la vida humana, y los caracteres, como se haze comunmente en las sátiras y las epistolas. A las dos se les dá el nombre de poesia didáctica.

La mas importante es un tratado regular sobre algun asunto filosofico, grave, ó útil; como el poema *De rerum natura* de

Lucrécio, las Geórgicas de Virgilio, y las artes poéticas de Horácio, Vida y Boileau.

En ambas especies el mérito principal consiste en la exactitud de los pensamientos, en la claridad y oportunidad de las ilustraciones; y en introducir aquellas figuras y circustancias, que diviertan á la imaginacion, encubran la aridez del asunto, y lo hermoseen con pinturas poéticas. Virgilio es un modelo cabal de esto en sus Geórgicas. Cuando va diciendo, que el trabajo del campo ha de ser en la primavera, se explica de esta suerte:

Vere novo gelidus canis cum montibus humor
Liquitur, et zephiro putris se gleba resolvit;
Depresso incipiat jam tunc mihi taurus aratro
Ingemere, et sulco attritus splendescere vomer.

En lugar de decir lisa y llanamente al labrador, que si se descuida se le malograrán las cosechas; le habla de este modo:

¡*Heu magnum alterius, frustra, spectabis acervum*;
Concussaque famem in sylvis solábere quercu.

En vez de mandarle que riegue sus tierras, presenta este bellísimo pais:

Ecce supercilio clivosi tramitis undam
Elicit; illa cadens raucum per lévia murmur
Saxa ciet; scatebrisque arentia temperat arva.

CAP. X. Son necesarios en toda obra didáctica método y órden; no tan formales como en un tratado en prosa, pero bastantes á presentar claramente una instruccion seguida. En esta parte es defectuoso Horácio en su epístola á los Pisones; si se la mira como Arte poética, y no mas bien como unas observaciones sueltas sobre el estado del drama entre los romanos.

En punto de episódios y adornos tienen mucha libertad los poetas didácticos: y en el buen enlace de ellos con el asunto está el talento de hazer interesante esta clase de poesia. Las principales bellezas de las Geórgicas estriban en las descripciones de los prodigios, que acompañaron á la muerte de Cesar, las alabanzas de la Italia, la felicidad de la vida del campo, la fábula de Aristeo, y el cuento patético de Orfeo y Eurídice. A la verdad, por entretenida y descriptiva que sea una cosa, puede introducirla muy bien el poeta didáctico en alguna parte de su obra, siempre que tales episodios nazcan naturalmente del asunto; que no sean de una extension desproporcionada; y que el autor sepa descender al estilo llano, y elevárse al grandioso y figurado. *Véase la Leccion XXXVII.*

CAPITULO XI.

Poetas didácticos.

Hemos ya mencionado algunos de los antiguos: y apuntaremos algo de los modernos.

Entre los ingleses se han señalado Akénside y Armstrong; aquel en el Ensayo sobre los placeres de la imaginacion; y este en el Arte de preservar la salud. Akénside emprendió el escrito didáctico mas rico y poético: y aunque no igual en toda la obra, desempeñó con felicidad algunos trozos; y manifestó mucho ingénio. Sin aspirar Armstrong á tanta elevacion es mas igual que Akénside, y de una elegancia pura y correcta.

Los fragmentos, que han quedado del Poema de la pintura por nuestro Pablo de Céspedes, son un documento irrefragable de su talento poético; aunque no bastantes para decidir, que la obra tenia los indispensables requisitos. El Arte poética de Juan de la Cueva, en tercetos por lo comun flojos, no caldeará ni pondrá en movimiento útil el ingenio de ningun poeta. El Arte de la pintura de don Diego Rejon de Silva es solo un monumento de su laboriosidad, y

CAP. XI. loable aficion á las artes. El estimado poéma de la música por don Tomas de Iriarte ha sido traduzido al francés por Grenville, pero con poco acierto. *Véase la Leccion citada.*

CAPITULO XII.

Sátiras y epistolas.

Estas composiciones, que pertenecen á la segunda clase de poesia didáctica, siguen en estilo mas familiar que los poemas propiamente filosóficos. Como tienen por asunto las maneras y los caracteres de la vida ordinaria, requieren parte de la facilidad y franqueza de la conversacion: y por esto debe reinar en ellas la "musa pedestre."

La sátira ha tenido diferentes formas: y su origen es oscuro. Parece que al principio fue un resto de la comedia antigua, parte en prosa y parte en verso, y con mucha chocarreria. Corrigieron esta Enio y Lucilio: y Horacio la dió al fin la forma, que hoy tiene. El fin de la sátira es la reforma de las maneras: y los tres grandes satíricos antiguos, Horácio, Juvenal, y Pérsio, la dieron tres formas diferentes. Horácio intituló "sermones" sus sátiras: parece, que no se propuso elevarse mucho sobre la

prosa numerosa: y escogió por obgeto las extravagáncias y debilidades de la humanidad, mas bien que los vícios enormes. Juvenal tiene mas fuerza y fuego, y un estilo mas elevado que Horácio: pero no le iguala en gracia y facilidad. Pérsio participa mas de la fuerza y el fuego de Juvenal, que de la urbanidad de Horácio. Su moralidad es noble y sublime; y su estilo nervioso y animado, pero áspero y oscuro. Nuestro Lupércio Leonardo de Argensola escribió á la manera de Horácio una buena sátira, aunque algo prolija, conocida con el nombre de La marquesilla. Mas acre fué Jorge Pitillas en su sátira contra los malos escritores: y don Meliton Fernandez, ó sea don Leandro Fernandez de Moratin, tambien escribió acertadamente otra sobre los abusos introducidos en la poesia castellana. CAP. XII.

Las epistolas, cuando versan sobre asuntos morales ó críticos, no suelen elevarse sobre el tono de la sátira. Pueden tambien escribirse sobre asuntos amorosos ó elegiacos: y entonces deben ser meramente sentimentales, y tomar el tono de la pasion ó sentimiento que las anima. Pero en siendo didácticas pocas vezes admiten mucha elevacion: pues se reducen por lo comun á unas observaciones sobre los autores, ó sobre la conducta, ó los caracteres. En toda poesia

CAP. XII. didáctica es regla importante ser breve en los preceptos; *Quidquid præcipies, esto brevis*: y mucha parte de su mérito depende tambien de la representacion cabal y feliz de los caracteres, de las pinturas animadas de los hombres y sus maneras, y de cierta espirituosidad y cierto giro del ingenio; que pocas vezes admiten otras poesias, y son oportunos en esta.

Entre los poetas didácticos morales no debe pasarse en silencio el ingles Young. En sus Pensamientos en la noche, ó sean sus Noches, hay mucha energia de expresion: en las tres primeras se encuentran pasages muy patéticos: y en todas ellas hay imágenes y alusiones felices, y reflexiones piadosas. Pero los sentimientos son muchas vezes alambicados ó hinchados; y su estilo duro y oscuro. El francés Boileau tiene mucho mérito en la poesia didactica. Su Arte poética, sus sátiras y sus epistolas, se distinguen por la solidez y cordura de los pensamientos, por la correccion y elegancia de la expresion poética, y por la afortunada imitacion de los antiguos. Entre los nuestros sobresale en esta composicion Francisco de Rioja en su Epistola moral á Fábio sobre las esperanzas de los cortesanos, y ventajas de la medianía. Igual á Herrera en la locucion, y superior en la amenidad, acertó á

dar á la epistola un jugo y colorido muy poético, y superior al que tienen las de Garcilaso, Mendoza, los Argensolas, y demas poetas españoles. *Véase la misma Leccion.* CAP. XII.

CAPITULO XIII.

Poesia descriptiva.

Pocas poesias hay de alguna extension, que puedan llamarse puramente descriptivas: pues suelen tambien emplear la narracion, la accion, ó el sentimiento moral, y la descripcion es generalmente un adorno, mas bien que asunto de una obra regular. Pero tampoco hay poesia, en que la descripcion no entre á ocupar un lugar muy distinguido: y por lo tanto pide esta una atencion no pequeña.

La descripcion es la piedra de toque de la imaginacion del poeta. Cuando un escritor de segundo órden se pone á describir la naturaleza, la encuentra agotada por los que le han precedido: nada ve de nuevo: sus nociones son vagas y genéricas, y débiles sus expresiones. Pero el poeta dotado de una imaginacion grande nos haze ver la naturaleza con nuestros ojos: la presenta con las facciones, que la distinguen: le dá un colorido de vida y de verdad: y la colo-

CAP. XIII. ca bajo un punto de vista; que pudiera guiar al pintor, si tratara de copiarla.

El arte de la descripcion pintoresca está en elegir circustancias, que no sean vulgares; que particularicen el obgeto, y lo denoten fuertemente; y que sean uniformes, ó de un mismo caracter. Si describimos un obgeto grande, todas las circustancias deben caminar á engrandecerlo; y si alegre y placentero, deben ayudar á hermosearlo. En fin estas deben expresarse con sencillez y concision: pues cuando exageramos, ó amplificamos mucho una cosa, debilitamos la impresion que tratabamos de hazer.

Es digno de atencion, que describiendo el poeta obgetos inanimados debe para animar la descripcion introducir en ella seres vivientes. Esto es bien sabido de todo pintor, maestro en su arte. Pocas vezes se ha dibujado un buen pais; sin representar en el lienzo algun ser humano mirando la escena, ó interesado en ella. Virgilio dice:

Hic gélidi fontes, hic mollia prata, Lycori;
Hic nemus, hic ipso tecum consumerer ævo.

Lo patético está en ponernos á la vista el interes de los amantes en esta escena, y en presentar por este medio al corazon todas las bellezas del terreno.

La belleza de la poesia descriptiva depende en gran parte de la buena eleccion de los epítetos. Frecuentemente los emplean los poetas solo para llenar el verso, ó por pedirlos el consonante: y si son solo palabras expletivas, ó rípios, en lugar de dar nueva gracia ó fuerza á la descripcion, la ofuscan y la enervan. Entre estos pueden contarse el *liquidi fontes* de Virgilio, y el *prata canis albicant pruinis* de Horacio: porque denotar por un epíteto, que el agua es líquida, y la nieve blanca, es solo una verbosidad insulsa. Así todo epíteto debe añadir alguna nueva idea á la palabra, que califica; ó servir al menos para darla mas realce. Hay tambien ciertos epítetos generales; que en fuerza de ser ya triilados en el lenguage poético, son enteramente insípidos. De esta clase son "discordia *bárbara*, envidia *odiosa*, guerra *sanguinaria*, *opacas* sombras, escenas *terribles*"; y otros de la misma clase: pues de nada sirven para ilustrar el obgeto descrito; y no hazen mas que recargar el estilo con una lánguida verbosidad. Por el contrario un solo epíteto bien escogido basta para acabar una descripcion. El hombre de bien, dice Horacio, no necesita de armas: CAP. XIII.

Sive per syrtes iter æstuosas,

CAP. XIII. *Sive facturus per inhospitalem*
Caucasum; vel quæ loca fabulosus
Lambit Hidaspes.

Llamar al Hidaspes el rio romancesco, de las aventuras y de los cuentos poéticos, haze hermosa la pintura: porque recuerda á la fantasia todos estos cuentos. Virgilio en ocasion de dar cuenta, porque Dédalo no gravó la historia de su hijo Icaro, dice:

Bis conatus erat casus effingere in auro:
Bis patriæ cecidere manus.
Æn. lib. VI.

Con razon desconfiaremos del talento descriptivo de un autor, que le vemos afanarse por acumular epítetos comunes y expresiones generales, para darnos una idea relevante de un obgeto: pues al cabo solo podremos formarla confusa. Los descriptores mejores son los sencillos y concisos. *Véase la Leccion citada.*

CAPITULO XIV.

Poetas descriptivos.

De todas las composiciones abiertamente descriptivas la mas larga y completa es el

poema de las *estaciones* del inglés Thompson. CAP. XIV.
Su estilo es esplendido y enérgico; pero á vezes duro y oscuro. Mas Thompson es un pintor bello: porque tenia un corazon sensible, y una imaginacion ardiente. Estudió y copió con esmero la naturaleza. Enamorado de sus bellezas las describió con propiedad, y con una sensibilidad enérgica; tanto que ningun hombre de gusto leerá una de sus estaciones, sin que se le recuerden con viveza las ideas y los sentimientos propios de la misma. Son ejemplo de una descripcion bellísima la de la lluvia en la *primavera*, de la mañana en el *verano*, y del hombre que perece en la nieve en el *invierno*. El cuento del hermitaño del inglés Parnell es tambien notable por la belleza de la narracion descriptiva. Sus pinturas son finísimas, tocadas con un pinzel ligero y delicado, de un colorido fresquísimo; y que presentan con viveza los obgetos. Pero de todos los poemas ingleses de esta clase los mas ricos y sobresalientes son el *Alegro*, y el *Penseroso* de Milton. La coleccion de imágenes alegres y melancólicas, que hay en estos dos poemitas inimitablemente finos, es la mas exquisita que se puede concebir.

Si el Parnaso español no cuenta un poema puramente descriptivo, hay en nuestros

CAP. XIV. poetas trozos excelentes; que pudieran guiar á los pintores para la ejecucion de sus cuadros. Podria citar no pocos de Jorge Montemayor en su Diana, y en la Historia de los amores de Píramo y Tisbe, y de Gil Polo en la continuacion de aquella. Bien conocido es el mérito de las pinturas de Garcilaso en la égloga III, describiendo las labores de las ninfas del Tajo. No debe pasarse en silencio el "Acaecimiento amoroso" de Jaúregui; en que compiten con la fluidez de la versificacion las gracias del colorido. A las silvas de Francisco de Rioja solo pueden objetarse los accidentes sombrios de sus moralidades; que no contrastan siempre bien con el fondo de los cuadros; y hazen mejor efecto en sus sonetos de esta clase. Don Juan de Arguijo poseia tambien este talento; como se vé en varios de sus sonetos, señaladamente en el de las Estaciones, Al Guadalquivir en una avenida, el de La tempestad y la calma, y el de Ariadna. No carecen de mérito en esta parte las silvas, La paloma de Filis, y algunos romances y anacreónticas de Melendez; así como los romances de Esquilache, y algunos del Romancero. En este género, como en otros, ha tenido por fin notable mejora la poesia castellana, desde que se ha intentado y logrado hermanar la filosofia, y la moral con las ca-

lidades pintorescas. Quintana en su epístola á Cienfuegos, y este en su Paseo solitario, son tan útiles por el fondo de las ideas, como agradables por la expresion ó el colorido. *Véase la Leccion ya dicha.*

CAPITULO XV.

Poesia de los Hebreos.

Los libros sagrados, considerados como monumentos de la poesia mas antigua del mundo, presentan un campo curioso á la crítica: porque hazen ver el gusto de un pais, y de unos tiempos remotos; y presentan una especie de composicion muy distinta de todas, y al mismo tiempo muy bella. El libro de Job, los Salmos de David, los Cánticos de Salomon, las Lamentaciones de Jeremías, gran parte de los escritos proféticos, y varios trozos de los libros historiales, llevan consigo señales características de ser escritos poeticos: y de que originariamente se escribieron en verso, ó en algun género de números mesurados: pues aun las traducciones manifiestan *disjecti membra poetæ.* Esto es un argumento irresistible en honor de la poesia: pues á nadie es lícito imaginar, que sea frívolo y despreciable un arte, de que usaron los que escribieron por inspi-

CAP. XV. racion divina; y que pareció á estos un canal á propósito para extender el conocimiento de la verdad.

Desde los primeros tiempos cultivaron los hebreos la música y la poesia; como aparece del libro de los Jueces, y del de Samuel. Pero en tiempo de David fué, cuando llegaron estas artes á su mayor altura. Los nombres de Asaph, Heman, y Jeduthan, y otros que nos quedan en los títulos de algunos salmos, y las instrucciones de David, que se expresan en el capítulo 25 del *libro* 1.° del Paralipomenon, son prueba de esta verdad.

El mecanísmo de esta poesia es singular: pues consiste en dividir cada período en dos, por lo comun de miembros iguales, que se corresponden en significacion y sonido. En el primero se exprime un pensamiento; y en el segundo se amplifica, ó se contrasta con su opuesto. El origen de esto debe deducirse de la manera, en que acostumbraban á cantar sus himnos; acompañándolos con música, y cantándolos á coros que alternadamente respondian. Por ejemplo, cuando un coro comenzaba el himno de esta manera: "El Señor reynó, regocijese la tierra:" el coro ó semicoro entonaba el correspondiente versículo: Alégrense las muchas islas." "Nubes y oscuridad

al rededor de él", cantaba el uno: y el otro respondia: "Justicia y juicio son el apoyo de su trono." En el *libro III* capítulo II de Esdras se dice, que los levitas cantaban de esta suerte, *alternatim*. Como este método se introdujo universalmente en los himnos, llegó á esparcirse con facilidad en los demas escritos poéticos. CAP. XV.

A mas de esta peculiaridad de construccion, la poesía hebrea se distingue por una expresion fuerte, concisa, valiente y figurada: aunque á primera vista parece, que la amplificacion, y el contraste de un mismo pensamiento habia de debilitar su estilo. Pero aquellos poetas se conducian de un modo, que no surtiese este efecto; explicándose siempre en sentencias cortas, y no insistiendo mucho en el mismo pensamiento. En los libros sagrados son muy frecuentes las metáforas, las comparaciones, las alegorias y las personificaciones: y todas estas figuras nos presentan un hermoso retrato de los obgetos naturales de aquel pais, y de las artes y ocupaciones de su vida comun. Entre las imágenes augustas y terribles de que abundan, hay muchas tomadas de la violencia de los elementos, y de aquellas convulsiones de la naturaleza que les ofrecia el clima; tales, como temblores de tierra, y tempestades de granizos, truenos y relám-

CAP. XV. pagos, acompañadas de torbellinos y tinieblas. Tambien se hallan con frecuencia en ellos alusiones á los ritos y ceremonias de su religion, á las instituciones legales de cosas mundas é inmundas, á la manera de servir en el templo, á las vestiduras de los sacerdotes, y á los acontecimientos mas notables consignados en su historia. De todo esto resulta, que las imágenes de los poetas sagrados eran tan expresivas como naturales: es decir, copiadas directamente de la naturaleza; con la ventaja de ser mas completas en sí, y mas fundadas en las ideas nacionales, que la mayor parte de las de otros poetas.

Los géneros poéticos, que vemos en la Sagrada Escritura, son principalmente el didáctico, el elegiáco, el pastoral y el lirico. Del didáctico el ejemplo principal es el libro de los proverbios, cuyos nueve primeros capítulos son muy poéticos, escritos con mucha gracia y muy notables figuras. Tambien lo son el libro del Eclesiastico, y algunos salmos, señaladamente el 119. Del elegiáco hay bellisimas muestras en las Lamentaciones de David sobre su amigo Jonatan, en varios pasages de los profetas, en algunos salmos de David, señaladamente el 42 sumamente tierno, y en las Lamentaciones de Jeremias; composicion elegiáca la mas

regular y perfecta de la Escritura, y acaso CAP. XV.
del mundo entero. Del pastoral es buen ejemplo el cantar de los Cantares de Salomon, de forma dramática, y sembrado desde el principio al fin de imágenes rurales y pastoriles. Del lírico está lleno el Testamento viejo: y fuera de infinitos himnos y canciones de los libros historiales, y proféticos, como el cántico de Moyses, el de Débora, y otros muchos, todo el libro de los Salmos se debe considerar como una coleccion de odas sagradas, en varias formas, y con todo el fuego y el sublime de la poesia lírica.

Entre los poetas de los libros sagrados hay una diferencia conocida de estilo y manera. Lo que principalmente distingue á David es una moderada grandeza; á la cual desciende pronto, en las ocasiones en que se eleva. Isaías es sin excepcion el mas sublime de todos los poetas: y su caracter dominante es la magestad, sostenida mas uniformemente que en los demas del viejo Testamento. Jeremías se inclina poco al sublime: y se muestra siempre tierno y elegiáco. Ezequiel es inferior á los dos últimos en gracia y elegancia: pero tiene un caracter de fuerza y vehemencia extraordinarias. Entre los profetas menores Oseas, Joél, Miqueas, Habacúc, y especialmente Nahúm, se dis-

 tinguen por su espíritu poético. El libro de Job está reconocido por el mas antiguo de los libros poéticos: es de incierto autor: y no tiene conexion alguna con los negocios, ni con las maneras de los hebreos. La escena está colocada en la tierra de Hus, ó Idumea: y las imágenes son de diferente género, que las peculiares de aquellos. Tiene pocas comparaciònes fundadas en rios, ó torrentes; como que estos obgetos no son familiares en la Arabia; y la mas larga es á un obgeto muy frecuente en aquel pais; á saber, un arroyo que se seca en el estio, y deja frustradas las esperanzas del caminante. Su poesía es superior á la de todos los libros sagrados, excepto la de Isaías: y se distingue por ser la mas descriptiva de todas ellas. *Véase la Leccion XXXVIII del autor, y la obra del inglés Lowth* de sacra poesi hebreorum; *á que aquel se refiere.*

CAPITULO XVI.

Naturaleza de la poesía épica.

El poema épico es el mas noble de todos los poemas, y el mas dificil en su ejecucion. Forjar una historia, que agrade é interese; y que al mismo tiempo sea divertida, instructiva é importante; sembrarla de inci-

dentes oportunos; animarla con la variedad de caracteres y descripciones; y conservar en el discurso de una obra tan larga aquella propiedad de sentimientos, y aquella elevacion de estilo que requiere este poema, es sin disputa el esfuerzo mas grande del talento poético: y por lo mismo no es de admirar, que sean pocos los que han acertado en esta empresa. CAP. XVI.

No entraré en el exâmen de la definicion, que del poema épico dá el P. Le Bossu: pues puede verse en la Leccion XXXIX. La nocion mas sencilla de este poema se reduce á decir, que es "la relacion de alguna empresa esclarecida, hecha en forma poética." Esta definicion viene bien á varios poemas, fuera de la Ilíada de Homero, la Enéida de Virgilio, y la Jerusalen del Tasso; las cuales son acaso los tres poemas épicos mas regulares y completos. Pero excluir de esta clase á todos los que no están puntualmente formados por estos modelos es una pedantería de la crítica. Se pueden dar definiciones y descripciones exactas de minerales, plantas y animales; y coordinar estos géneros con precision bajo las diferentes clases, á que pertenecen: porque la naturaleza presenta un modelo invariable y visible; al cual los referimos. Pero las obras del genio y de la imaginacion no tienen modelo fijo en la natu-

CAP. XVI. raleza: y dan campo á bellezas de especies muy diferentes. Por esto pueden clasificarse el paraiso perdido de Milton, la Farsalia de Lucano, la Tebaida de Estacio, el Fingal y Témora de Ossian, la Lusíada de Camoens, el Telémaco de Fenelon, y la Epigoníada de Wilkie, bajo la misma especie que la Ilíada y la Enéida; por ser todos relaciones poéticas de aventuras grandes.

Aunque no puedo convenir con Le Bossu, en que el poema épico por su esencia haya de ser enteramente una alegoria, ó una fábula forjada para ilustrar alguna verdad moral, es cierto sin embargo, que ninguna poesia es por su naturaleza mas moral que esta. El efecto de ella nace de la impresion, que las partes del poema separadamente, y todo el poema junto, pueden hazer en el lector; de los grandes ejemplos, que nos pone á la vista; y de los elevados sentimientos con que inflama nuestros corazones. El fin, que se propone el poeta épico, es extender nuestras ideas de la perfeccion humana; ó, en otras palabras, excitar la admiracion.

El tono y el espíritu general de la poesía épica la distinguen suficientemente de las otras especies. En las pastorales la idea dominante es la inocencia y la tranquilidad: la compasion es el obgeto principal de la tragedia: el ridículo es la provincia de la co-

media: y el caracter que prevaleze en la epopeya es la admiracion, que excitan las acciones heróicas. Requiere mas que otra especie de poesía, una dignidad grave, igual y sostenida: abraza mayor extension de tiempo y acciones, que el drama: y por tanto dá mas lugar á la manifestacion de los caracteres; y desenvuelve estos por medio de acciones. Por esto las conmociones, que excita, no son tan violentas, pero sí mas prolongadas que las de aquel. Estos son los caracteres generales de la poesía épica. *Véase la Leccion XXXIX.* CAP. XVI.

CAPITULO XVII.

Accion de la poesía épica.

La accion del poema épico debe tener tres propiedades. Debe ser una: debe ser grande: debe ser interesante.

1.º Debe ser una. Frecuentes vezes se ha advertido la importancia de la unidad en muchas composiciones; para que hagan una impresion llena y fuerte en el ánimo. Esta unidad es esencial, como dice Aristóteles, en la poesía épica: porque en la relacion de aventuras heróicas jamas harán impresion tan profunda, ni empeñarán tanto la atencion unos hechos inconexos, como los

CAP. XVII. que están pendientes unos de otros, y conspiran todos á un fin. Por esto no basta al poeta limitarse á las acciones de un hombre, ó á las que acaecieron en cierto tiempo; sino que la unidad debe estar en el asunto mismo, y nacer de la combinacion de todas las partes á formar un solo todo. En la Enéida, por ejemplo, se tiene siempre á la vista el establecimiento de Eneas en Italia. En la Odissea la unidad es el regreso de Ulises á su patria. El recobro de Jerusalen de poder de los infieles es el asunto del Tasso: y la cólera de Aquiles, y las consecuencias de esta, son el de la Ilíada.

Pero la unidad de accion no excluye todos los episódios, ó acciones subordinadas. Se entienden por episódios ciertas acciones, ó ciertos incidentes introducidos en la narracion, y conexôs con la accion principal; aunque no esenciales á esta; tales, como el coloquio de Hector con Andrómaca en la Ilíada, la historia de Niso y Eurialo en la Enéida, y las aventuras de Tancredo con Herminia y Clorinda en la Jerusalen. Semejantes episódios adornan mucho un poema épico: 1.° si están introducidos naturalmente, y tienen la debida conexìon con el poema; en lo que es defectuoso el episódio de Olindo y Sofrónia en el Libro II de la Jerusalen, por estar demasiado suelto del

resto del poema: II. si ponen á la vista objetos diferentes de los que anteceden y siguen en el curso del poema; pues se introducen por amor de la variedad, y para dar algun desahogo el lector cambiándole la escena; tales, como el coloquio de Hector con Andrómaca en la Ilíada, y la aventura de Herminia con el pastor en el libro VII de la Jerusalen: III. si tienen una elegancia particular, y están bien acabados; pues son de suyo un adorno. CAP. XVII.

Esta unidad supone por precision, que la accion ha de ser entera y completa; ó que, como dice muy bien Aristóteles, ha de tener su principio, su medio, y su fin: pues el autor ha de dar siempre cabal razon de todo el asunto: ha de satisfacer en todo nuestra curiosidad: y nos ha de llevar al punto preciso, en que concluye su plan, y cerrar en él su poema.

II. La accion ha de ser grande: es decir, ha de tener el esplendor y la importancia suficientes á fijar nuestra atencion, y justificar el magnífico aparato de que se ha valido el poeta. A esta grandeza contribuye, que la accion no sea de una data reciente; ó que no esté comprendida en un período de la historia, con el cual estemos muy familiarizados. Lucano traspasó esta regla en su Farsalia. La antigüedad es favorable á

CAP. XVII. aquellas ideas elevadas y augustas, que debe excitar la poesia épica; contribuye á engrandecer en nuestra imaginacion tanto las personas como los acaecimientos: y dá al poeta la libertad de adornar el asunto con la ficcion. Si el poeta se limita á la esfera de la historia real y auténtica, se limita tambien á la pura verdad histórica.

III. Há de ser interesante, y no á una edad ó un pais solamente, sino á los lectores de todos los tiempos y paises, por la artificiosa conducta del asunto. Es preciso, que el poeta disponga su plan de manera, que abrace muchos incidentes interesantes: que no deslumbre continuamente á los lectores con hazañas valientes; porque se cansan de estar viendo siempre batallas: y que toque nuestros corazones. Algunas vezes puede el poeta ser grave, y magestuoso: pero ha de ser tambien otras tierno y patético: y ha de presentarnos escenas delicadas y placenteras del amor, la amistad y el cariño. Bajo este respeto no conozco poetas épicos mas felices, que Virgilio y Tasso.

No pueden señalarse límites precisos á la duracion del poema épico. Siempre se le ha de dar una extension considerable; como que no depende necesariamente de aquellas pasiones violentas, que no pueden durar mucho. La Iliada, como cimentada en la

cólera de Aquiles, es con propiedad el mas breve en duracion de todos los poemas épicos: pues no dura mas de 47 dias. La Odisea, comenzando por Ulises en la isla de Calipso, comprende 58 dias solamente: y la Enéida, comenzando por la tormenta que arrojó á Eneas á la costa de Africa, se cree que incluye á lo mas un año, y algunos meses. *Véase la Leccion XXXIX.* CAP. XVII.

CAPITULO XVIII.

Actores ó caracteres de la poesia épica.

Como el poeta épico debe copiar la naturaleza, y hazer una relacion probable é interesante, ha de dar á todos sus personages unos caracteres propios, y bien sostenidos, que desenvuelvan las facciones de la naturaleza humana. Esto es lo que Aristoteles llama "dar maneras al poema." No todos los actores han de ser moralmente buenos: pero los que hagan la figura principal, han de excitar la admiracion, y el amor, antes que el odio ó el desprecio: y cualquiera que sea su caracter, ha de sostenerse.

Los caracteres, considerados poéticamente, se dividen en generales y particulares. Generales son tales como sábio, valiente, virtuoso, sin otra nueva distincion:

CAP. XVIII. y particulares son los que expresan la especie de sabiduría, valentia ó virtud; por la cual sobresale un héroe entre los demas. El talento poético se descubre principalmente en bosquejar estos caracteres particulares. En esto sobresalió Homero: el Tasso es el que mas se le acercó: y el mas defectuoso fué Virgílio.

Ha sido práctica distinguir algun personage, y hazerlo el héroe de la narracion: y la unidad del asunto es mas sensible ciertamente, cuando hay una figura principal, á la cual como á centro se refiere todo lo demas. Esto contribuye tambien á interesarnos mas en la empresa: y dá al poeta la oportunidad de lucir su talento en adornar y desenvolver un caracter con peculiar esplendor.

A mas de los actores humanos suele haber en la poesia épica otra clase de personages, á saber, los dioses y seres sobrenaturales. Estos son los que forman la máquina del poema épico, que los franceses creen esencial, fundados en aquella máxîma de Petronio; *per ambages deorumque ministeria præcipitandus est liber spiritus.* Pero esta decision se funda en la reverencia supersticiosa á la práctica de Homero, y Virgilio: y en otros tiempos y paises, donde como en los de aquellos, no hay las ven-

tajas de una supersticion corriente, y credulidad popular, no hay porque confinar enteramente la poesia épica á ficciones anticuadas y cuentos de magos. Lucano compuso un poema épico muy animado, sin emplear dioses algunos, ni seres sobrenaturales. Mas aunque la máquina no sea esencial al plan épico, no es incompatible con la probabilidad é impresion de realidad, que puede ó debe reinar en la epopeya: pues los hombres no consideran los escritos poéticos con ojos tan filosóficos: buscan su divertimiento en ellos: y para la mayor parte de los lectores lo maravilloso tiene un gran encanto; pues lisongea y llena la imaginacion; y dá lugar á muchas descripciones notables y sublimes. En esta poesia es donde tienen mas lugar lo maravilloso y sobrenatural: pues dan facilidad al poeta para engrandecer el asunto, y para ensanchar y diversificar el plan, comprendiendo dentro de él el cielo, la tierra, y el infierno, hombres y seres invisibles, y el círculo entero del universo. CAP. XVIII.

Pero no tiene absoluta libertad el poeta para inventar el maravilloso, que mas le agrade: pues este debe fundarse en la creencia popular: y cualquiera que sea la máquina, ha de cuidar de no abrumarnos con ella; de no apartar demasiado de nuestra vista las

CAP. XVIII. acciones y maneras humanas; y de no oscurecerlas con una nube de ficciones increibles. A la verdad lo mas dificil en esta poesia es mezclar con propiedad lo maravilloso con lo probable, de manera que nos lisonjee y divierta lo uno, sin sacrificarse lo otro.

Los personages alegóricos, como la fama, la discordia, el amor, &c. son la peor máquina de todas. Pueden ser admisibles en la descripcion para hermosearla: pero jamas se la debe dar parte alguna en la accion; porque siendo ficciones conocidas, y meros nombres de ideas astractas, á que la fantasia no puede atribuir exîstencia alguna como personas, resultaria una confusion intolerable de sombras y realidades. *Véase la Leccion citada.*

CAPITULO XIX.

Narracion de la poesia épica.

Es indiferente, que el poeta refiera toda la historia en su persona; ó que introduzca un personage, haziendo relacion de lo pasado antes de la abertura del poema. Homero sigue un método en la Iliada, y otro en la Odissea. El método de emplear un personage parece preferible en los poemas de grande extension, como la Odissea y la

Enéida: pero donde esta es de una esfera mas corta, puede el poeta hazer toda la relacion en su nombre; como en la Ilíada y la Jerusalen. CAP. XIX.

Conforme á la sabida regla de Horacio, la introduccion no debe tomar un tono demasiado elevado, ni prometer mucho: pues no llenaria el autor las esperanzas, que habia hecho concebir.

Lo mas importante en el tenor de la narracion es, que sea perspícua y animada; y que esté enriquecida con todas las bellezas de la poesia. No hay composicion, que requiera mas fuerza, dignidad, y fuego que esta. Por tanto aunque el asunto sea propio, y la historia esté bien manejada, si el estilo es débil, sino hay escenas que interesen, y un colorido poético en todo el poema, no logrará aplausos. Los adornos deben ser todos graves y severos, y los obgetos grandes, tiernos ó agradables: y la fábula de las harpias, en el Libro III de la Enéida, hubiera estado bien omitida; pues disgusta. *Véase la Leccion dicha.*

CAPITULO XX.

Ilíada y Odissea de Homero.

Por todos títulos se debe la primera aten-

 cion á Homero, como padre de la poesia épica, y en cierto modo de la poesia en general. El que se ponga á leerle, debe considerar que vá leer el libro mas antiguo del mundo, despues de la Biblia. De este modo no buscará en él la correccion y la elegancia del siglo de Augusto, sino una pintura del mundo antiguo; caracteres y maneras, que conservan una tinta fuerte y salvage; ideas morales, pero imperfectas; los apetitos y las pasiones sin los frenos de la civilizacion; y la fuerza del cuerpo, y las ocupaciones manuales apreciadas como cosas del primer interes.

La abertura y el asunto de la Ilíada no tienen la dignidad, que los modernos quisieran en el poema épico; pues se reduce á la contienda entre dos gefes por una esclava: de que resulta abandonar Aquíles la causa de los griegos por su colera contra Agamenon. De esta accion nacen los que Horacio llama *speciosa miracula*; que desde los tiempos de Horacio han interesado á casi todas las naciones.

Es indisputable, que el asunto de la Ilíada está en lo principal escogido felizmente. En tiempo de Homero ningun objeto podia ser mas esplendido, y de mayor dignidad, que la guerra de Troya. Una confederacion tan grande de los estados de la

Grecia bajo un capitan, y los diez años que CAP. XX.
mantuvieron el sitio, extenderian á paises mui remotos el renombre de muchas hazañas militares: é interesarian á toda la Grecia en las tradiciones concernientes á los héroes, que mas se señalaron. Aunque Homero vivió dos ó tres siglos despues de esta guerra, por falta de memorias escritas, la tradicion habia llegado á aquel grado de oscuridad el mas propio para la poesía: y lo dejó en libertad de mezclar las fábulas, que quisiese con los restos de la verdadera historia. No tomó por asunto toda la guerra de Troya, sino una parte de ella, la contienda entre Aquiles y Agamenon, y los acaecimientos, á que ella dió origen: los cuales, aunque ocupan solo 47 dias, encierran sin embargo el período mas interesante y mas critico de la guerra. Convengo en que el asunto de Homero es menos feliz que el de Virgilio: pues el plan de la Enéida comprende mayor extension, y una diversidad mas agradable de acaecimientos; mientras que la Iliada está casi enteramente llena de batallas.

La invencion de Homero es singular. El prodigioso número de incidentes, de arengas y de caracteres, la maravillosa variedad de sus batallas, y las historias sucintas de casi todas las personas muertas en

CAP. XX. ellas, descubren una invencion casi inagotable. Pero no debe elogiarse menos su juicio: pues maneja con mucho arte toda la historia: crece el aprieto, conforme vá adelantando el poema: y todo está dispuesto de manera, que Aquíles haga siempre la principal figura. Pero en lo que mas aventaja á todos Homero, es en la parte característica: y su viva y animada exibicion de los caracteres dimana en gran parte, de que es un escritor dramático, abundante en diálogos y conversaciones; y mas abundante en esta parte, que Virgilio y ningun otro poeta.

Este método dramático tiene sus ventajas, y sus inconvenientes: porque haze la composicion mas natural y animada, y mui expresiva de las maneras y de los caracteres: pero la haze al mismo tiempo menos grave y magestuosa, y algunas vezes cansada. Homero sin disputa se dejó llevar con exceso de su propension á hazer arengas: y si en algo es fastidioso, es seguramente en estas: pues junto con la vivacidad griega, nos dá tambien idea de locuacidad griega. Sin embargo sus arengas son en general características: y á ellas se debe en gran parte la admirable pintura de la naturaleza humana. Homero no solo pintó el valor de los diferentes guerreros en todas

sus formas y facciones; sino tambien algunos caracteres mas delicados, que no participan del valor, ó que tienen de él mui poco. ¡Con qué delicadeza, por ejemplo, pintó el caracter de Helena! A pesar de su fragilidad y de sus crimenes, hizo que no nos fuese odiosa: jamas la introduce, sin hazerla decir alguna cosa que nos mueva á compasion: y cuida al mismo tiempo de poner su caracter en contraste con el de la casta y tierna Andrómaca. Páris mismo, autor de todos los infortunios, está caracterizado con la mayor propiedad. Dechado de urbanidad recibe las reprensiones de su hermano Hector con modestia y deferencia: en el libro IV lo halla Hector acicalando y vistiéndose la cota de malla: y sale al campo de batalla con conocida alegria, y con un aparato ostentoso; valiéndose Homero para ilustrar esta salida de una de las mas hermosas comparaciones de la Ilíada; la del caballo, que vá galopando, y haziendo corbetas á orilla de un rio. Horacio exageró el caracter, que Homero dió á Aquiles, suponiéndolo demasiado brutal, y desabrido, en los dos versos siguientes: CAP. XX.

Impiger, iracundus, inexorabilis, acer
Jura negat sibi nata: nihil non arrogat armis.

pues Aquiles no desprecia la justicia ni las

CAP. XX. leyes. En la contienda con Agamenon está la razon de su parte: cede á Briséida, cuando se la pide el heraldo: y solo se niega á pelear, mas bajo las órdenes de un general, que le ha hecho tal afrenta. Es franco y sincero: ama á sus súbditos; y respeta á los dioses: sobresale en la amistad: y dejando aparte aquel grado de ferocidad propio de su tiempo, es en general un héroe muy á propósito para excitar la admiracion, ya que no una estimacion pura.

En cuanto á la máquina de Homero, como todos los buenos poetas, siguió escrupulosamente las tradiciones de su pais. El tiempo de la guerra de Troya se acercaba al de los dioses y semidioses de la Grecia: y como varios de los confederados pasaban por hijos de dichos dioses, Homero adoptó con propiedad estas leyendas populares. Con la intervencion de los dioses dá variedad á las batallas: y mudando frecuentemente la escena de la tierra al cielo, dá reposo al ánimo en medio de tanta sangre y carniceria. Los dioses de Homero carecen á vezes de dignidad. Pero en defensa de Homero debe recordarse, que segun las fábulas de su tiempo, los dioses solo se elevan un grado sobre la condicion de los hombres: tienen todas las pasiones de estos: y á excepcion de ser inmortales, y de habitar en

el Olimpo, son en realidad seres de la misma condicion que los héroes humanos; y por tanto muy propios para tomar parte en sus altercados. CAP. XX.

La manera de Homero es facil y natural, y su narracion notablemente concisa; y por esta causa animada y agradable. Homero es siempre descriptivo: y lo es por medio de aquellas circustancias bien escogidas, que hazen excelentes las descripciones. Virgilio describe con mucha magnificencia la seña de Júpiter, jurando por la Estigia:

Annuit: et totum nutu tremefecit Olimpum.
Æn. lib. X.

Pero describiendo Homero esto mismo presenta en movimiento las negras cejas de Júpiter, y agitada su cabellera de ambrosia; haziendo de este modo mas natural y animada la figura.

Homero sobresale en las batallas: y en ellas haze admirar el fuego de su genio, tanto que las batallas de Virgilio, y de los demas, son frias en comparacion de las de aquel.

Ninguno abunda de tantos símiles, y algunos incontestablemente bellísimos: aunque las semejanzas en que los funda no son siempre claras: y los asuntos de que los toma

CAP. XX. son demasiado uniformes: pues á cada paso vuelve á los leones, á los toros, las águilas, y los rebaños: y las alusiones son á vezes bajas, aun tomando en consideracion las costumbres de su tiempo.

Hasta aquí he limitado mis observaciones á la Ilíada: y es necesario dar tambien alguna noticia de la Odissea. Criticando Longino este poema, comparó no sin razon á Homero al sol poniente en todo su volumen, pero sin el calor de los rayos del mediodia. La Odissea no tiene el vigor, y la sublimidad de la Ilíada. Sin embargo reune muchas bellezas. Es mas entretenida, y variada que la Ilíada. Con el ingenio dramático, la riqueza de las descripciones, y la fertilidad de invencion de esta, presenta cuadros hechiceros de las costumbres antiguas: y á la ferocidad de la Ilíada sustituye las imágenes mas amables de hospitalidad y de humanidad, muchas y admirables aventuras, y paises: é instruye constantemente en la virtud. Pero la Odissea tiene tambien algunos defectos. Las escenas decaen por lo comun de la magestad de la epopeya. Los doce libros últimos, despues de la llegada de Ulises á Itaca, son en gran parte flojos y cansados: y el poeta no parece feliz en la *anagnorisis* principal, ó en el descubrimiento de Ulises á Penélope: pues esta es de-

masiado cauta y desconfiada; y se nos malogra la sorpresa de alegria, que aguardábamos en ocasion tan señalada. *Véase la Leccion XL.* CAP. XX.

CAPITULO XXI.

Eneida de Virgilio.

Las prendas distintivas de la Ilíada son la sencillez y el fuego: las de la Eneida, la elegancia y la ternura. Virgilio es menos sublime y animado que Homero: pero tiene menos negligencias, mas variedad; y una dignidad mas regular, mas correcta, y mas sostenida. Al comenzar la lectura de la Ilíada nos hallamos en la region de la antigüedad mas remota, y aun por refinar. Al abrir la Eneida descubrimos toda la correccion y los adelantamientos del siglo de Augusto.

El asunto de la Eneida es felicísimo, y á mi parecer muy superior á los de Homero: pues no podia haber cosa mas noble, ni mas conforme á la dignidad épica, ni mas lisongera é interesante al orgullo de los romanos, que atribuir el origen de su estado á un héroe tan famoso como Eneas. Tomado el asunto de la historia tradicional del pais, y conciliada esta con las historias

 de Homero, le dió lugar á adoptar su mitologia; y esta la ocasion de pronosticar las proezas de los futuros romanos, y de hazer una descripcion de la Italia en su antiguo estado fabuloso. En fin el establecimiento de Eneas, resistido constantemente por Juno, le guia á una gran diversidad de sucesos, de viages, y de combates: y le dá lugar á ingerir con propiedad incidentes pacificos con las riñas marciales.

La unidad de accion está perfectamente guardada: porque desde el principio al fin se tiene siempre á la vista un obgeto principal; el establecimiento de Eneas en Italia, ordenado por los dioses. Los episódios estan suficientemente encadenados con el asunto: y el *nudo* ó enredo del poema está felizmente formado por el plan de la antigua máquina, á saber, la cólera de Juno, que se opone constantemente al establecimiento de los Troyanos en Italia; de cuya cólera provienen la tempestad que arroja á Eneas á las costas de Africa, la pasion de Dido que se afana por detenerlo en Cartago, y los esfuerzos de Turno que se le opone y le haze la guerra; hasta que convenido Júpiter con Juno en que el nombre de Troyanos quede confundido con el de latinos, olvida esta su resentimiento, y el héroe queda victorioso.

Si en estos puntos manifestó Virgilio su arte y su juicio; no dejó en otros de incurrir en algunos defectos. 1.º No tiene caracteres bien denotados: y en esta parte es insipida la Enéida, comparada con la Ilíada, llena de alma y de vida: pues Acates, Cloantes, Gías, y demas héroes troyanos, no se dan á conocer, ni por sus sentimientos, ni por sus hazañas. Eneas mismo es un héroe no muy interesante: es piadoso, y esforzado; pero de un caracter frio y apacible: y su conducta con Dido anuncia cierta dureza y falta de ternura, que está lejos de hazerle amable: CAP. XXI.

¿Num fletu ingemuit nostro? ¿Num lúmina flexit?
¿Num lacrymas victus dedit; aut miseratus amantem est?

Lib. IV. 368.

El caracter de Dido es el mas bien sostenido de toda la Enéida: pues por el ardor de todas sus pasiones, la vehemencia de su indignacion y de su resentimiento, y la violencia de todo su caracter, resulta la figura mas animada de cuantas bosquejó Virgilio. II. En algunos respetos es defectuosa la distribucion del asunto, y su conducta: y nada es bastante á cohonestar la cai-

CAP. XXI. da, que dá en la última parte de su obra. Las guerras con los latinos no tienen la dignidad de los interesantísimos obgetos presentados antes en la destruccion de Troya, en los amores de Dido, y en la bajada al infierno. En las guerras de Italia hay acaso una falta mas esencial. El lector se vé tentado á tomar partido por Turno contra Eneas: porque Turno, príncipe joven y valiente, está destinado para esposo de Lavínia con aprobacion general: llega en esto un extrangero, un fugitivo, que jamas habia visto á Lavínia; y es ocasion de la muerte de su madre. Virgilio habria interesado mas en favor del héroe principal, haciendo que Eneas en lugar de afligir á Lavínia la libertase, y á todo su pais, de la persecucion de algun amante odioso.

A pesar de estos defectos, aun en el dia está en equilibrio la balanza entre la fama de Homero, y la de Virgilio. Este sobrepuja, en mi opinion, á todos los poetas en ternura. Naturaleza le habia dotado de una sensibilidad exquisita: y esta le hazia penetrarse de todas las circustancias patéticas en las escenas que describia, y traspasar el corazon con una sola pincelada. Esto en un poema épico es un mérito, que se acerca al de la sublimidad: pues haze en extremo interesante la obra. La principal belleza de

esta clase en la Ilíada es la vista de Hector con Andrómaca. Pero en la Enéida hay muchas de esta especie. Tales son todo el libro segundo, la obra mas clásica que ha salido de pluma alguna, por la variedad de escenas ya magestuosas, ya tiernas; el libro tercero, que prueba el gran talento para excitar la ternura con los episódios de la vista de Eneas con Andrómaca y Heleno, y los de Palante y Evandro, de Niso y Eurialo, y de Lauso y Mecencio; y por fin el libro cuarto, que refiere la infeliz pasion y muerte de Dido. Los libros mejores y mas acabados son en general el primero, el segundo, el cuarto, el sexto, el séptimo, el octavo, y el duodécimo. CAP. XXI.

Las batallas de Virgilio son muy inferiores en fuego y sublimidad á las de Homero. Pero la bajada al infierno, en el libro VI, es un episódio, que aventaja al de Homero en la Odissea; pues corre por toda la descripcion cierta sublimidad filosófica, que el ingenio platónico de Virgilio, y las ideas engrandecidas del siglo de Augusto, le hicieron sostener con una magestad, muy superior á aquella á que podia aspirar Homero en su tiempo.

Comparados, en general, estos dos príncipes de la poesia épica, es preciso convenir en que Homero fué el talento mas gran-

CAP. XXI. de, y Virgilio el escritor mas correcto. Homero fué original: y descubre las bellezas, y los defectos de tal; mas grandiosidad, mas naturalidad, mas sublimidad y fuerza, y mayores irregularidades y negligencias. Virgilio no perdió de vista á Homero: y en muchos lugares lo tradujo literalmente. Por tanto se debe á Homero la preeminencia en la invencion: y está aun dudoso si se debe á Virgilio la preeminencia en el juicio. En Homero discernimos toda la vivacidad griega, y en Virgilio toda la magestad romana. La fuerza del primero está en encender la fantasia; la del segundo en mover el corazon. Homero llegó en muchas ocasiones á una sublimidad, á que no alcanzó Virgilio: pero este jamas decae de la dignidad épica. En fin, la mayor parte de los defectos de Homero deben imputarse á las maneras de la edad, en que vivió: y los pasages débiles de la Enéida son disimulables por haber quedado la obra sin concluir. *Véase la Leccion* XL.

CAPITULO XXII.

Farsália de Lucano: Jerusalen del Tasso.

La Farsália descubre muy poca invencion: y su plan es demasiado histórico. No está

la obra concluida; ó por haberse perdido algunos libros, ó por haberla dejado el autor incompleta. El asunto, aunque tiene la dignidad épica y unidad de obgeto, tiene dos defectos: 1º Que las guerras civiles, y tan sangrientas y crueles como las de los romanos, presentan obgetos demasiado desagradables: II. que la materia es muy inmediata al tiempo, en que él vivió; lo que le privó del socorro de la fábula y de lo maravilloso, que habrian hecho mas espléndida y divertida la obra. Los caracteres estan expresados con espíritu y fuerza; señaladamente el de Caton, que es su favorito: pues siempre que le introduce, parece que se eleva sobre sí mismo. Hay en la Farsalia varias descripciones muy patéticas y animadas: la narracion es por lo comun árida y dura: y el mérito principal está en los sentimientos, generalmente nobles y grandes; y expresados de aquella manera animada y encendida, que le caracteriza. Pero como la principal prenda de Lucano es un ingenio vivo y ardiente; hay falta de moderacion en sus descripciones, y aun mas en sus sentimientos. Si queria engrandecer, era hinchado: y viviendo en un tiempo, en que las escuelas de los declamadores comenzaban á corromper la elocuencia y el gusto de los romanos, no estuvo libre de este con- CAP. XXII.

CAP. XXII. tagio. Comparándolo con Virgilio se puede decir, que tuvo sentimientos mas finos y elevados: pero que le es muy inferior en todo lo demas; y particularmente en pureza, elegancia y dulzura.

El Tasso es el poeta épico mas distinguido de los tiempos modernos. *La Jerusalen libertada* se publicó en el año de 1574. Esta es un poema de estructura verdaderamente épica, y adornado de todas las bellezas que pertenecen á la epopeya. Su asunto es el recobro de Jerusalen de manos de los infieles, por las fuerzas unidas de la cristiandad; empresa esplendida, venerable y heróica. No tiene ninguna de las escenas feroces de discordia civil, que horrorizan en Lucano: pero ofrece esfuerzos de valor y de celo, inspirados por obgetos honrosos. La parte que la religion tiene en la empresa abre un campo natural á lo maravilloso, y á descripciones sublimes: y la accion pasa en un pais, y en un tiempo, bastante remotos para poder mezclar con la historia la tradicion y la ficcion.

La invencion del Tasso es riquísima: pues el poema está lleno de acontecimientos variados en su género. Unas vezes recrea al lector con las solemnidades de la religion; y otras con lances de amor, ó con los acontecimientos de un viage, y los sucesos de la vida pastoral. Pero siempre se

tiene á la vista el recobro de Jerusalen; y con él concluye el poema. Con este asunto tienen la suficiente relacion todos los episódios; excepto el de Olindo y Sofrónia, en el libro II. CAP. XXII.

El poema está animado con diversidad de caracteres, y estos bien sostenidos. Godofre, gefe de la empresa, es prudente, moderado, valeroso. Tancredo, enamorado, generoso, y esforzado, contrasta con el brutal Argante. Reynaldos, apasionado y resentido, y seducido por Armida, es en el fondo personage de mucho pundonor y heroismo. El valiente y ambicioso Soliman, la tierna Ermínia, la astuta y violenta Armida, y la varonil Clorinda, son figuras bien dibujadas.

Mas dudoso es el merito del Tasso en lo maravilloso. Los diablos, los encantadores y los hechizados tienen demasiada parte en el poema: y forman una especie de maravilloso oscuro y tétrico, que disgusta. El bosque encantado, del cual viene á depender en gran parte el *nodus* del poema, los mensageros enviados en busca de Reynaldos, el hermitaño que los conduce á una caberna en el centro de la tierra, el viage maravilloso que hicieron á las islas fortunadas, y el haber arrancado á Reynaldos de los lazos de Armida, son escenas, que aun-

CAP. XXII. que muy divertidas, llevan lo maravilloso á un grado de extravagancia.

Abunda el Tasso de bellas descripciones, hechas con mucha diversidad y decoro. En ellas su estilo es firme y magestuoso, y á vezes blando é insinuante; en especial tratando de los atractivos y hermosura de Armida en el libro IV, y del retiro pastoral de Ermínia en el VII. Sus batallas animadas, y variadas con propiedad, son no ostante inferiores en espíritu y fuego á las de Homero. No es tan feliz en los sentimientos: pues cuando intenta ser patético en sus discursos, dá en artificioso y arrastrado: aunque la afectacion no es ciertamente su caracter, como han dicho algunos; pues su manera es, en general, varonil, fuerte y correcta. *Véase la Leccion XLI.*

En la misma pueden verse el análisis del Orlando furioso de Ariosto, y el de la Lusíada de Cámoens.

CAPITULO XXIII.

Aventuras de Telémaco.

Esta obra del amable Fenelon, aunque en prosa, merece que se tenga por poema. La prosa es poética, y notablemente armoniosa. El plan, en general, está bien inven-

tado: y no peca por falta de grandeza épica, ni de unidad de obgeto. Sus descripciones son ricas y bellas, particularmente las de las escenas tranquilas, como los incidentes de la vida pastoril, los placeres de la virtud, ó un reyno floreciente en paz: y en algunas de estas pinturas hai una ternura, y una suavidad inimitables. CAP. XXIII.

La parte de la obra mas bien ejecutada son los seis primeros libros; en que Telémaco cuenta sus aventuras á Calipso: pues en todos ellos la narracion es viva é interesante. En los doce últimos libros es mas lánguido: y en las aventuras y empresas guerreras hai mucha falta de vigor. Los prolijos pormenores en que el autor entra algunas vezes, y los discursos de Mentor, aunque buenos para el designio de formar el entendimiento y el corazon de un príncipe, no parecen congruentes á la naturaleza de la poesía épica: porque el obgeto de esta es hazernos mejores por medio de acciones, de caracteres y de sentimientos, mas que por instrucciones dadas de propósito.

En la perspectiva que los poetas han dado del infierno, podemos observar el progresivo refinamiento de las ideas de los hombres en orden á las recompensas ó castigos venideros. Homero en la Odissea nos presenta los obgetos con mucha confusion, y

CAP. XXIII. horror; pone la escena en el pais de los Cimerios, cubierto siempre de oscuridad al fin del Océano: cuando se presentan las almas de los muertos, apenas podemos distinguir, si Ulises está en tierra ó debajo de ella: ningun espíritu está contento con su suerte en el otro mundo: y aun Aquiles, reconvenido por Ulises, dice que mas quisiera ser en la tierra un jornalero, que tener el imperio de los muertos. Los obgetos delineados en la Eneida son mas claros, y mas grandes y terribles: están descritas con destreza las mansiones separadas de los buenos y de los malos, con el castigo de estos y la feliz ocupacion de aquellos. Pero la visita de Telémaco á las sombras es mas filosófica aun que la de Virgilio. Válese Fenelon de las mismas fábulas, y de la misma mitologia: pero esta mitologia se halla en él depurada con el conocimiento de la religion verdadera, y adornada con el hermoso entusiasmo que le distingue. *Véase la Leccion XLI, ya citada.*

En la misma puede verse el analisis del *Paraiso perdido* de Milton; y en la *Leccion XLII*, el de algunos poemas épicos en castellano; á saber, la *Conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva; *La Austriada*, de Juan Rufo; *El Monserrate*, de Cristobal Virués; *La Araucana*, de Er-

cilla; *El Bernardo*, de Balbuena; y la *Jerusalen conquistada*, de Lope de Vega.

CAPITULO XXIV.

Poesía dramática: tragedia.

En todas las naciones cultas se ha mirado la poesía dramática como una diversion racional, y acreedora á un examen prolijo. Se divide en Comedia y Tragedia; segun los incidentes en que estriba, ya ligeros y festivos, ya grandes y patéticos. Como estos últimos dominan mas la atencion; como la caida de un héroe interesa mas que el casamiento de un particular, se ha mirado siempre la tragedia como diversion mas noble que la comedia. El terror y la compasion son los instrumentos principales de aquella; y el ridículo es el único de esta.

La tragedia es una imitacion directa de las maneras y acciones humanas: porque, semejante al poema épico, muestra los caracteres por medio de la narracion, y de la descripcion. Pero el poeta desaparece: y solo se nos presentan los personages, obrando y hablando conforme á sus caracteres. Ningun escrito tiene tanta eficacia: ni excita conmociones tan fuertes, como una buena tragedia. En ella vemos los errores, á que

CAP. XXIV. estamos expuestos, y una copia fiel de las pasiones humanas, con las terribles consecuencias á que nos arrastran, cuando no las tiramos de la rienda.

La tragedia en su mecanismo es favorable á la virtud: pues tan sabia y feliz es la constitucion de nuestra naturaleza, que así como la poesía épica no excitaria nuestra admiracion, tampoco la trágica moveria fuertemente nuestras pasiones, sino despertase en nosotros conmociones virtuosas. Puede el poeta pintar desgraciado al virtuoso: porque así sucede á vezes en esta vida. Pero debe siempre cuidar de empeñarnos en su favor. Aunque lo pinte desgraciado, no ha de pintar al vicio triunfando enteramente, y feliz en la catástrofe del drama. Aunque prosperen los malos en sus designios, debe acompañarles siempre el castigo: y al delito ha de juntarse inevitablemente la infelicidad. El amor del hombre virtuoso, la compasion al agraviado, y la indignacion contra el autor de sus males, son los sentimientos que debe excitar la tragedia.

La nocion, que Aristóteles da de la tragedia es, que va dirigida á purgar nuestras pasiones por la compasion y el terror. Sin entrar en disputas sobre esto, me parece mas claro decir, que la intencion de la tragedia es mejorar nuestra sensibili-

dad virtuosa. Para conseguir esto, el primer requisito es que el poeta escoja una historia patética é interesante; y que la conduzca de una manera natural y probable. La naturalidad y la probabilidad son infinitamente mas esenciales en la poesía trágica, que en la épica: porque para excitar la admiracion no es necesaria tanta probabilidad; como cuando se trata de mover las pasiones tiernas. En el primer caso se acalora la imaginacion: y esta se acomoda facilmente á la intencion del poeta. En el segundo se conmueve el corazon: y este juzga siempre de lo probable con mas escrupulosidad que la fantasia. Este principio excluye de la tragedia toda máquina, ó intervencion fabulosa de los dioses, y todo desenredo que se funde en ella, tales como los que empleó Eurípides en varios de sus dramas: pues esta intervencion es grosera, y falta de artificio; y destruye la probabilidad. Para aumentar esta han exigido algunos, que el asunto jamas sea de invencion del poeta; sino que estribe en la historia, ó en hechos conocidos. Pero la experiencia prueba, que un cuento bien manejado ablanda el corazon, tanto como una historia verdadera: y aun cuando la tragedia toma de esta los materiales, mezcla muchas vezes algunas circustancias fingidas. La mayor parte de los

CAP. XXIV. oyentes, ó lectores, solo atiende á lo que es probable. Aun por esto algunas de las tragedias mas patéticas son enteramente de asuntos fingidos, tales como la *Záyda*, y la *Alcira*, francesas, y el *Huérfano*, el *Douglas*, y la *Hermosa penitente*, inglesas.

Para arreglar la conducta de la tragedia, sea real ó fingido el asunto, se han establecido las tres unidades. Mas antes de tratar de estas hablaré del origen de este drama.

Entre los griegos, de quienes se derivan nuestras diversiones, el origen de la tragedia fué el canto acostumbrado en las fiestas de Baco. Como ofrecian en sacrificio á este Dios un macho de cabrio, y despues cantaban en su honor himnos, del nombre de la víctima τραγος, junto con ὠδη, canto, nació sin disputa la palabra tragedia. Para dar alguna variedad á esta diversion, introdujeron con el tiempo una persona, que entre canto y canto recitase alguna cosa en verso. Esta fué innovacion de Tespis, que vivió cerca de 536 años antes de Cristo. Esquilo, que nació cerca de 50 años despues de aquel, dió un paso mas: introdujo un diálogo entre dos personas, mezclando alguna historia interesante: y presentó los actores en un teatro, adornado con las escenas y decoraciones propias. Lo

que cantaban los actores, se llamó episódio, ó canto adicional: y los himnos ó cantos del coro, en lugar de referirse á Baco, como en su origen, se refirieron á la historia en que los actores habian tomado interés. Comenzando de este modo el drama á tomar una forma regular, fué llevada esta á perfeccion por Sófocles, que floreció solamente 44 años despues de Esquilo, y por Euripides contemporáneo de aquel. De esto se infiere, que el coro fué el fundamento de la tragedia antigua, y el diálogo dramático una adicion al coro. Andando el tiempo, este pasó á ser acesório en la tragedia; hasta que desapareció enteramente: lo que haze la distincion principal entre el teatro antiguo y el moderno. CAP. XXIV.

No entraré en el examen de la cuestion, si el drama ha ganado ó perdido con la abolicion del coro. Puede verse en la *Leccion XLIII.* Paso al examen de las unidades, que generalmente se han considerado como esenciales á la buena disposicion de la fábula dramática.

CAPITULO XXV.

Unidad de accion.

La unidad de accion es sin disputa la pri-

CAP. XXV. mera, y la mas importante de las tres. Es aun mas esencial en la tragedia, que en la epopeya: porque multiplicadas en tan corto espacio, como el de la duracion de la tragedia, muchas tramas ó acciones, se distraeria por necesidad la atencion: y las pasiones no podrian tomar todo su vuelo. Puede haber, á la verdad, trama subordinada, es decir, las personas introducidas pueden tener designios diferentes. Pero el poeta debe manejar estos, de modo que se subordinen á la accion principal. Conseguirá esto enlazándolos con la catástrofe y haziendo que se encaminen á ella.

Pero no se ha de confundir la unidad de accion con la sencillez del enredo. Unidad y sencillez son cosas diferentes en el drama. Se dice que el enredo es sencillo, cuando entran en él pocos incidentes. Pero puede ser complejo, es decir, que sin faltar á la unidad puede incluir muchas personas y sucesos, encaminándose todos los incidentes al obgeto principal, y enlazándose bien con él. Las tragedias griegas no solo conservan la unidad de accion; sino que tienen un enredo sencillo: y tanto que algunas parecen destituidas de acontecimientos interesantes. Tales son el Edipo coloneo, y el Filoctetes de Sófocles: pero estan manejados los asuntos con tal destreza, que el

autor logró hazerlos muy tiernos y patéticos. CAP. XXV.

Los modernos han dado mayor variedad de sucesos á la tragedia: y esta se ha hecho teatro de las pasiones, mas que entre los antiguos. Los caracteres estan mas desenvueltos: hay mas enredo y accion: y nuestra curiosidad se excita mas, haziendo nacer situaciones muy interesantes. Esta variedad es, en general, una mejora de la tragedia: pues la haze mas animada é instructiva.

La unidad de accion debe procurarse, no solo en la disposicion general de la fábula, sino en los varios actos en que se divide el drama. La division en cinco actos no tiene mas fundamento, que la práctica, y la autoridad de Horacio:

Neve minor, neve sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult; et spectata reponi.
Ep. ad Pis.

Esta division es totalmente arbitraria: pues nada hai en la naturaleza del drama, que exija este número mas que otro. Lo mejor es permitir al poeta, que divida el drama en las partes ó intervalos, que señala naturalmente el asunto.

Como la práctica ha dividido el drama en tres ó en cinco actos, y hecho una

CAP. XXV. pausa total al fin de cada uno, debe cuidar el poeta, de que esta pausa caiga en donde hai una pausa natural en la accion, y donde puede suponerse, que ha pasado lo que no se haya de representar en el teatro.

El acto 1.º ha de contener una exposicion clara del asunto; excitar la curiosidad de los espectadores; y dar á conocer los personages con sus diversas miras é intereses, y con la situacion en que se hallaba cada uno al comenzar el drama. Durante los actos 2.º 3.º y 4.º debe ir en aumento el enredo. El poeta ha de conservar siempre despiertas nuestras pasiones, interesándonos en la accion. Si desmayan aquellas, pierde todo el mérito la tragedia. Por esta razon no debe introducir el poeta otras personas, que las necesarias para seguir el enredo: no ha de poner escenas de conversacion superflua: ha de cuidar, de que la accion camine siempre á su fin: y á proporcion que camina, deben crecer la suspension y el interés de los espectadores. El sentimiento, las pasiones, el terror, y la compasion deben reinar en todo el discurso de la tragedia. Todo ha de estar en movimiento. El acto 5.º es el lugar de la catástrofe, ó del desenredo; en el cual el poeta ha de manifestar toda su destreza. La 1.ª regla para conseguir esto, es preparar el desenredo por medios probables y

naturales: la 2.ª es, que la catástrofe sea sencilla; dependa de pocos sucesos; y comprenda muy pocas personas: y la 3.ª y última es, que en la catástrofe sea todo sentimiento y fuego de las pasiones. A proporcion que aquella se acerca, debe aumentarse el calor: no ha de haber discursos largos, razonamientos frios, ni ostentacion de ingenio. En ella, mas que en otra parte, ha de ser el poeta sencillo, grave, y patético: y no ha de hablar otro lenguage, que el de la naturaleza.

No es esencial á la tragedia, que la catástrofe sea infeliz. La Atalia de Racine, la Alcira, la Mérope, el Huerfano de la China, y otras, tienen una conclusion feliz. Pero en general el espíritu de este drama se inclina á dejar la impresion terrible de la afliccion, y la angustia; en que acaba el personage virtuoso.

No entraré en la cuestion tan agitada sobre el motivo de que las conmociones de dolor, que excita la tragedia, acarreen al ánimo un placer. Puede verse en la *Leccion referida*.

Es necesario decir algo acerca del modo, con que debe conducirse el asunto en las diversas escenas. La entrada de un nuevo personage en el teatro se llama escena. Estas escenas, ó conversaciones sucesivas,

CAP. XXV. deben estar bien enlazadas unas con otras. Para conseguir esto deben observarse dos reglas: 1ª ni un solo momento ha de quedar vacio el teatro durante el acto; porque este se cierra, siempre que se queda sin gente: 2ª no ha de salir al teatro, ni ausentarse de él, persona alguna, sin que veamos la razon para uno y otro. No hai cosa mas contraria al arte, que hazer entrar ó salir un actor, sin que al mismo tiempo veamos la causa para ello: porque esto es manejar las personas del drama como si fuesen títeres, que se mueven por resortes: y la perfeccion exige, que la imitacion se acerque todo lo posible á la misma realidad; que se nos imponga en el misterio de todo lo que va pasando; y que sepamos enteramente, de donde vienen las personas, adonde van, y en que se ocupan. *Véase la Leccion ya dicha.*

CAPÍTULO XXVI.

Unidades de lugar y de tiempo.

Para hazer mas completa la unidad de accion han añadido los críticos las otras dos de lugar y de tiempo, mas difíciles de observar, y no tan necesarias.

La unidad de lugar requiere, que jamas se mude la escena: y la de tiempo, to-

mada en rigor, exige que el tiempo de la reaccion no sea mas largo que el de la representacion del drama. El obgeto de estas dos reglas es, cargar lo menos que sea posible la imaginacion de los espectadores con circustancias improbables; y hazer que la imitacion se acerque mas á la realidad. CAP. XXVI.

La naturaleza de las representaciones dramáticas en el teatro griego sujetaba á los actores á una observancia rigurosa de estas unidades: porque no se interrumpia la representacion: el teatro estaba continuamente con gente, y ocupado por los actores ó por el coro: y de consiguiente la fantasia no podia salir del tiempo y del lugar precisos de la representacion. Pero la práctica de suspender totalmente el espectáculo por un corto tiempo, entre acto y acto, ha hecho en esta parte una novedad grande, resultando no menos necesarias que á los antiguos estas dos unidades: pues mientras queda interrumpida la representacion, puede suponerse que pasan algunas horas entre acto y acto; y figurarse el espectador trasladado de un salon á otro, ó de una parte del lugar de la escena á otra no muy distante. Esta libertad da lugar á bellezas superiores de ejecucion, y á la introduccion de situaciones mas patéticas, las cuales no pueden realizarse algunas vezes sin traspasar las uni-

 dades rigurosas de lugar y de tiempo. Mas estas se han de observar por precision en el discurso de cada acto: y solo entre acto y acto puede salir el poeta de las unidades de lugar y de tiempo, es decir, que durante el acto debe continuar la misma escena; y no ha de pasar mas tiempo, que el que se gasta en la representacion de aquel acto. Gastar dias, semanas y aun años en la representacion, aunque estos pasen entre acto y acto, ofende á la fantasia; y da á la obra un ayre romancesco: y cambiar de lugar en medio del acto, destruye ademas todo el designio de la division del drama, en dos, tres, ó mas actos. No es esto decir, que guardando estas unidades lleguen los espectadores á engañarse, creyendo en la realidad de los objetos que se les ponen á la vista. Ninguno se imagina en Tebas, en Atenas, ó en Roma, cuando se le presenta en el teatro un asunto griego ó romano. Cualquiera sabe, que todo es una imitacion pura: pero exige, que esta sea conducida con destreza y verosimilitud. *Véase la Leccion ya citada.*

CAPITULO XXVII.

Caracteres de la tragedia.

Varios críticos han creido, que los princi-

pales personages de la tragedia han de ser siempre de un caracter ilustre y de una clase elevada: porque sus infortunios se apoderan mas pronto, segun dicen, de la fantasia, y hazen en el corazon una impresion mas vigorosa, que si acaecen á personas de una esfera ordinaria. Pero esto es mas especioso que sólido; y se refuta con los hechos: pues las desgracias de Monímia, Desdemona, y Belvidera interesan tanto en el teatro ingles, como si hubiesen sido princesas ó reynas. La elevacion de clase da ciertamente importancia al asunto. Pero el que este sea interesante y patético, depende enteramente de la naturaleza de la fábula; del arte con que la maneja el poeta; y de los sentimientos á que da lugar. C. XXVII.

La moralidad de los caracteres es de mucho mayor consecuencia, que las circustancias externas de los personages: y las observaciones de Aristóteles son muy juiciosas en este punto. Es de opinion, que los caracteres sin la menor mezcla, ya de bueno ya de malo, no son los mas á propósito: porque las desgracias de aquel, que por ningun título las mereciese, nos ofenderian; y las del otro no nos moverian á compasion. Así los caracteres mixtos, que encontramos en la vida real, son los que ofrecen el campo mas propio para desenvolver, sin efecto al-

C. XXVII. guno malo sobre la moral, las alternativas de esta misma vida, y los que mas intensamente nos interesan; como que desenvuelven conmociones y pasiones, que todos hemos sentido en nuestro interior. Cuando tales personas caen en desgracia por los vicios de otros, el asunto puede todavia manejarse de modo que sea muy patético. Pero es siempre mas instructivo, cuando la misma persona ha sido causa de su infortunio: y cuando este proviene de la violencia de las pasiones, ó de alguna debilidad aneja á la naturaleza humana.

Es preciso reconocer, que las tragedias griegas se fundaban con demasiada frecuencia en solo el destino, y en infortunios inevitables; que estaban muy mezcladas con sus cuentos acerca de los oráculos y la venganza de los dioses; y que inducian á muchos incidentes, mas bien puramente trágicos que útiles ó morales. De esta clase son el Edipo de Sófocles, la Ifigénia en Aulis, la Hécuba de Eurípides, y otras. La tragedia moderna ha aspirado á un obgeto mas grande, haciéndose el teatro de las pasiones; indicando á los hombres las consecuencias de su mala conducta; y mostrando los tremendos efectos que acarrean la ambicion, los celos, el amor, el resentimiento y otras pasiones fuertes, cuando son

mal guiadas ; ó se les deja sin freno alguno. C. XXVII.

De todas las pasiones la que mas ha ocupado el teatro moderno es el amor, pasion, que en cierta manera se desconoció en el teatro antiguo. Esto dependia de las maneras nacionales de los griegos; de la mayor separacion entre los dos sexos; y acaso tambien de la circustancia de no salir mugeres á representar en el teatro antiguo. No hay ciertamente razon para excluir enteramente al amor del teatro. Pero tampoco la hay, para que se haya apoderado de él casi exclusivamente. Sin el auxilio del amor, es capaz el drama de producir los mayores efectos: como se vé en la Atalia de Racine, en la Mérope francesa, y en el Douglas del ingles Home. Una vez introducido el amor en la tragedia debe reynar en ella, y dar origen á la accion principal: debe ser tal, que posea toda la fuerza, y magestad de la pasion: y dé ocasion á consecuencias grandes é importantes. Mezclar las pasiones varoniles y heroicas con un enredo amoroso, solo para sazonar el drama, haze malísimo efecto: como se vé en el Caton de Addison, y en la Ifigénia de Racine. *Véase la Leccion XLIV.*

CAPITULO XXVIII.

Sentimientos y estilo de la tragedia.

Los sentimientos de los personages deben ser conformes en un todo á los caracteres, que les atribuye el poeta; y á las situaciones en que los ha colocado. El campo de la pasion es la tragedia: y por mas que el poeta sea juicioso en el plan, moral en las intenciones, y elegante en el estilo; sino es patético, no tiene mérito como trágico.

Para pintar las pasiones, de modo que hieran el corazon de los espectadores con una cabal simpatia, se requiere una sensibilidad fuerte y ardiente; que el autor pueda profundizar los caracteres; hazerse por un momento la misma persona representada; y apropiarse todos sus sentimientos: porque es imposible hablar el lenguage de pasion alguna sin sentirla. Sobre la inoportunidad de las descripciones, por excelentes que sean, en boca de las personas traspasadas de dolor, véase lo que dice el autor sobre la que haze Lúcia en el Caton de Addison.

Si atendemos al lenguage, que hablan los que sienten una pasion verdadera, veremos que es llano, y sencillo; abundante de las figuras que manifiestan el estado de

turbacion é impetuosidad de su ánimo; pero sin ninguna de las que son meramente para adorno, y ostentacion. Las pasiones jamas raciocinan; hasta que empiezan á entibiarse: y jamas sugieren discursos largos ó declamatorios. Por el contrario se explican comunmente en discursos breves, cortados é interrumpidos, correspondientes á las violentas y pasageras conmociones del ánimo. Sófocles y Eurípides son felizes en esta parte: pues en sus escenas patéticas no hallamos cosa, que no sea natural, ni pensamientos exagerados. No puede haber cosa mas patética, que la conversacion sencilla de Medea con sus hijos en Eurípides; cuando formó la resolucion de matarlos. ¡"Ay de mí! ¿Por qué me echais esas tiernas miradas, hijos mios? ¡Por qué mostrais esa dulce risa en este trance último? ¡Que haré, triste de mí! Desfallece mi corazon. ¡Mugeres! Al mirar el semblante de mis hijos no puedo mas. Vaya lejos de mi la resolucion, que antes habia formado." Esta es tambien la prenda, en que sobresale Shakespeare: y á ella debe principalmente, el que sus composiones dramáticas en medio de sus muchas imperfecciones hayan sido por tan largo tiempo tan bien recibidas del público ingles. C. XXVIII.

Las reflexiones morales no deben ser

c. XXVIII. muy frecuentes en las tragedias: pues pierden todo su efecto amontonadas intempestivamente: y hazen pedantesco y declamatorio el drama. Pero no se han de omitir enteramente: porque introducidas con propiedad dan nueva dignidad á la obra: y en muchas ocasiones son en extremo naturales: como cuando alguno padece una desgracia no comun; cuando está viendo en otros, ó experimentando en sí mismo, las mudanzas de la fortuna; ó cuando se halla en alguna ocasion grande y crítica.

El estilo y la versificacion de la tragedia deben ser fáciles, y variados. Para esto es muy oportuno el verso suelto. Si el poeta mantiene siempre la misma medida en los versos, no dejará de hazerse insipido. Su estilo ha de tener siempre fuerza y dignidad: pero no la uniforme dignidad de la poesia épica; sino la que sea compatible con la viveza y facilidad del diálogo, y la fluctuacion de las pasiones. *Véase la Leccion sobredicha.*

CAPITULO XXIX.

Tragedia griega.

Habiendo tratado de las diferentes partes de la tragedia, daré fin al asunto con una

revista breve del teatro trágico griego, francés, inglés y español; y con algunas observaciones sobre sus principales escritores. C. XXIX.

La tragedia griega se adornaba con la poesia lírica del coro. El enredo era excesivamente sencillo: y por la mayor parte fué conducido con la atencion mas escrupulosa á las unidades de accion, de lugar, y de tiempo. Empleaba la máquina, ó intervencion de los dioses: y lo peor de todo es, que en ella estribaba á vezes el desenredo. El amor, excepto en una ó dos, jamas tuvo cabida en aquella tragedia: y sus asuntos se fundaban casi siempre en el destino, ó en infortunios inevitables. Siempre reynaban en ellas los sentimientos religiosos y morales; pero no habia, como en los modernos, combate de pasiones, y de las desgracias que estas acarrean.

El padre de la tragedia griega es Esquilo, que presenta las bellezas y los defectos de un escritor original, y de los primeros. Es grandioso, nervioso y animado; pero muy oscuro y dificil de entender, en parte por el estado de incorreccion en que nos han llegado sus obras, y en parte por la naturaleza de su estilo lleno de metáforas, á vezes duras é hinchadas. Abunda en ideas y descripciones marciales: tiene mu-

c. XXIX. cho fuego y elevacion; pero menos ternura que fuerza; y se deleita en lo maravilloso.

Sófocles es el mas magistral de los tres trágicos griegos, el mas correcto en la conducta de los asuntos, y el mas exacto y sublime en los sentimientos. Sobresale en el talento descriptivo.

Eurípides es mas tierno que Sófocles: y abunda mas en sentimientos morales. Pero en la conducta de la fábula es mas incorrecto y descuidado: no tiene igual maestria en la exposicion de los asuntos: y los cantos de los coros, aunque notablemente poéticos, tienen por lo comun menos enlaze con la accion principal que los de aquel.

Uno y otro tienen muchísimo mérito en calidad de poetas trágicos, y un estilo elegante y bello: son por la mayor parte exactos en sus pensamientos: hablan la voz misma de la naturaleza: y en medio de su sencillez son patéticos é interesantes.

Sobre las circunstancias de las representaciones dramáticas en los teatros de Grecia y de Roma, véase al autor en la *Leccion XLIV.*

CAPITULO XXX.

Tragedia francesa.

En las composiciones de Corneille y de Racine se ha mostrado la tragedia con mucho lustre y dignidad. Estos tienen sobre los antiguos el mérito de haber introducido mas incidentes, mas variedad en las pasiones, y caracteres mas desenvueltos; y el de haber dado por este medio mas interes á los asuntos. Atendieron á todas las unidades, y al decoro de los sentimientos y de la moral: y su estilo, en general, es muy poético y elegante. Pero tienen menos calor, fuerza y naturalidad en el lenguage de las pasiones, que los antiguos: y á vezes hay demasiada conversacion, en los mismos pasages en que todo debiera estar en accion.

Corneille, que es propiamente el padre de la tragedia francesa, se distingue por la magestad y la grandeza de los sentimientos, y la fertilidad de su imaginacion. Pero su genio parecia mas dispuesto para la poesia épica que para la trágica: porque, en general, es mas magnífico y esplendido, que tierno y patético, y el mas declamador de todos los trágicos franceses. Unió la abundancia de Lope de Vega con el fuego de Lucano: y se parecia á estos en su extra-

CAP. XXX. vagancia é impetuosidad. Sus mejores tragedias son el Cid, Horacio, Polieucto y Cina.

Racine es un poeta trágico muy superior á Corneille: pues aunque no tiene la abundancia y la grandeza de imaginacion de este, está exento de su hinchazon; y le aventaja mucho en ternura. Su Fedra, su Andrómaca, su Atalia, y su Mitridates son excelentes dramas. Su lenguage y su versificacion son singularmente bellísimos. Sobresalió en el estilo poético Formó dos de sus tragedias sobre los planes de Eurípides: fué en extremo feliz en la Fedra: pero en la Ifigénia degradó los caracteres antiguos, haciendo á Aquiles un amante francés y á Erifile una dama moderna.

Los caracteres de estos dos poetas estan felizmente contrastados en los siguientes hermosos versos de Marsy:

Corneille.

Illum nobilibus majestas evehit alis
Vertice tangentem nubes. Stant ordine longo
Magnanimi circum heroes fulgentibus omnes
Induti trabeis; Polieuctus, Cinna, Seleucus,
Et Cidus, et rugis signatus Horatius ora.

Racine.

Hunc circumvolitat penna alludente Cupido

Vincla triumphatis insternens florea scenis. C. XXX.
Colligit hæc mollis genius; levibusque catenis
Heroas stringit dociles, Pyrrhosque, Titosque,
Pelidasque ac Hipolitos, qui sponte sequuntur
Servitium, facilesque ferunt in vincula palmas.
Ingentes nimirum animos Cornelius ingens,
Et quales habet ipse, suis heroibus afflat
Sublimes sensus; vox olli mascula, magnum os,
Nec mortale sonans. Rapido fluit impetu vena,
Vena Sophocleis non inficianda fluentis
Racinius gallis haud visos ante theatris
Mollior ingenio teneros induxit amores.
Magnanimos quamvis sensus sub pectore verset
Agripina, licet romano robore Burrhus.
Polleat, et magni generosa superbia Pori
Non semel eniteat; tamen esse ad mollia natum
Credideris vatem; vox olli mellea, lenis
Spiritus est; non ille animis vim concitus infert:
At cæcos animorum aditus rimatur, et immis
Mentibus occultos, syren penetrabilis, ictus,
Insinuans; palpando ferit, læditque placendo.
Vena fluit facili, non intermissa, nitore:
Nec rapidos semper volvit cum murmure fluctus:
Agmine sed leni fluitat. Seu gramina lambit
Ribulus; et cæco per prata virentia lapsu
Aufugiens, tacita fluit indeprensus arena;
Flore micant ripæ illimes; huc vulgus amantum
Convolat et lachrymis auget rivalibus undas:
Singultus undæ referunt: gemitusque sonoros

CAP. XXX. *Ingeminant, molli gemitus imitante susurro.*

Templum tragediæ, per F. Marsy, è Societate Jesu. Véase la Leccion citada.

CAPITULO XXXI.

Tragedia inglesa.

El caracter general de esta es ser mas animada y apasionada que la francesa; pero mas irregular é incorrecta, y menos atenta al decoro y la elegancia.

El primero que se presenta en el teatro ingles es el gran Shakespeare. Dryden dice de él: "fué el poeta, que entre todos los modernos, y acaso aun los antiguos, tuvo una alma mas grande y mas vasta. Se le presentaban todas las imágenes de la naturaleza: y las sacaba no con trabajo, sino con un tino feliz. Cuando describe alguna cosa, no solamente la vemos, sino que la tocamos. No necesitó de libros, ni de espectáculos para leer la naturaleza. La miraba en su interior: y la hallaba alli. No diré, que es siempre igual. Muchas vezes es bajo é insipido: su talento cómico degenera en equivocos: y cuando es serio, viene á parar en hinchado. Pero es grande, siempre que se le presenta alguna grande ocasion de serlo. Por largo tiempo ha sido

el ídolo de la nacion inglesa. Pero aun queda por aclarar, si son mas grandes sus bellezas ó sus defectos. Se encuentran en sus dramas innumerables escenas, y pasages dignos de admiracion, superiores á cuantos se hallan en cualquiera otro escritor dramático. Pero apenas hay un solo drama, que pueda llamarse bueno enteramente; ó que se lea con un placer seguido desde el principio al fin. Grandísimas irregularidades en la conducta, mezcla de lo serio con lo cómico, pensamientos violentos, expresiones duras, cierta hinchazon y confusion, y juego de palabras, son defectos bien frecuentes en Shakespeare. Pero los repara con dos prendas, las mas grandes en un poeta trágico; las pinturas animadas y diversificadas de caracteres, y la expresion enérgica y natural de las pasiones. Los dos dramas en que manifestó mas la energia de su ingenio son Othello, y Macbeth. Sus dramas históricos no son ni tragedias ni comedias, sino una especie peculiar de divertimiento dramático; dirigido á describir las maneras de su tiempo, á exibir los caracteres principales, y á fijar la imaginacion sobre los sucesos y revoluciones mas interesantes de su pais. C. XXXI.

Despues de Shakespeare, no tiene la Inglaterra escritores dramáticos, cuyas obras enteras merezcan grande estimacion. En las

c. XXXI. tragedias de Dryden, y de Lee, hay mucho fuego, pero con mucha hinchazon. El Teodosio de Lee es el mejor de sus dramas; y en algunas escenas no le faltan calor y ternura: pero el plan es romancesco; y lòs sentimientos son extravagantes. Otway en el *Huérfano*, y en *Venecia preservada*, es acaso demasiado trágico: pues son tan profundos los males, que despedazan y abruman el corazon: tiene talento y pasiones fuertes; pero es con exceso grosero, y nada delicado. Con las tragedias de este hazen un contraste verdadero las de Rewe, llenas de sentimientos elevados y morales, de buena poesia, y de lenguage siempre puro y elegante: pero sus dramas son demasiado frios, y mas bien floridos que verdaderamente trágicos. Son excepcion de esta censura, *Juana Shore, y La hermosa penitente. La venganza* de Young, descubre ingenio y fuego: pero carece de ternura; y rueda en la mayor parte sobre pasiones terribles y aun horrorosas. En la *novia afligida* de Congreve, hay algunas situaciones delicadas, y mucha y muy buena poesia. Los dos actos primeros son admirables. Las tragedias de Thomson rebosan una moral severa, que las haze pesadas y formales. Su Tancredo, y su Sigismunda, exceden mucho á las demas de este autor: y

en la trama, los caracteres y los sentimientos, c. XXXI. merecen con justicia un lugar entre las mejores tragedias inglesas. *Véase la leccion antes citada.*

CAPITULO XXXII.

Tragedia española.

Sobre las tragedias españolas, compuestas hasta mediados del siglo XVIII, y las causas de no haber hecho grandes progresos en este drama los buenos talentos que lo han cultivado, me refiero á lo dicho en la *Leccion* XLIV.

La tragedia original de Huerta, La Raquel, con una trama mas arreglada que la Judia de Toledo de Diamante, y razonamientos menos nerviosos que los de Ulloa en su Canto épico de Alfonso VIII, abunda en soliloquios largos, y extendidos mas allá de lo que puede durar el calor que los dicta. Pero tiene algunos caracteres bien sostenidos, como el del intrépido y fogoso Alvar Fañez, y el del juicioso y leal Hernan García. No habiendo dado Huerta mayor perfeccion á un argumento tan grande, bosquejado ya aunque no con las debidas dimensiones por Diamante, y tratado con bastante nobleza por Ulloa, es de presumir, que no tenia un gran talento trágico.

C. XXXII. En la destruccion de Numancia, de Ayala, hay nérvio de expresion, conceptos valientes, y patriotismo y nobleza, señaladamente en los tres primeros actos. Pero pudieron excusarse los amores de Olvia y Aluro, que no producen efecto notable, ni en el enredo ni en la catástrofe: y el autor debió tambien evitar, que el caracter guerrero de estos dos personages episódicos no hiziese tanta sombra al de Megara, que es el héroe principal.

Sobre la tragedia Sancho Ortiz de las Roelas, original de Lope Vega, y refundida por Trigueros, me refiero á lo dicho en su Examen, inserto en el Mercurio de España de junio de 1800; conviniendo en que tiene dos acciones, de las cuales la acesoria se haze principal, y esta viene á hazerse acesoria; que no hay un caracter bueno, motivado, bien dibujado, y sostenido sino el de Estrella; y añadiendo, como en la Leccion citada, que es inverosimil y horrible la introduccion del cadaver de Bustos al cuarto mismo de su hermana. Pero tiene rasgos de sensibilidad profunda y natural, un diálogo y versificacion en partes sencillos y floridos, y otras dotes apreciables.

Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos ha sido el primero, que entre nosotros ha dado á este género su estilo, su colorido y su tono.

El Duque de Viseo, de Quintana, tiene caracteres bien contrapuestos y sostenidos, no pocos trozos de expresion enérgica y tierna, y un desenlaze tan natural como bien preparado. c. XXXII.

De esta tragedia al Pelayo, del mismo autor, hay una distancia conocida. El diálogo del Pelayo es grave y sencillo, y verdaderamente en el tono trágico. Nada hay tampoco que oponer al mecanismo y disposicion de los cuatro actos primeros: pero el último no está pensado con igual acierto. El autor quiere en él llamar la atencion y el interés á la situacion y suerte de Hormesinda: y se distrae del peligro de la patria y de Pelayo, que es el obgeto principal de la tragedia. Los afectos, que esta excita, son la elevacion y admiracion del corazon: y en toda ella se notan una versificacion oportuna, pensamientos nobles, afectos sencillos y naturales, é imágenes brillantes, pero sembradas con economia.

CAPITULO XXXIII.

Idea general de la tragedia entre las naciones referidas.

Una tragedia griega es la relacion sencilla de un incidente desgraciado y melancólico; efecto algunas vezes de la pasion, ó del

C. XXXIII. crimen, y mas vezes del destino; sin mucha variedad; escrita con naturalidad y hermosura; y realzada por la poesia lírica del coro.

La francesa es una serie de conversaciones con arte y delicadeza, con variedad de situaciones trágicas é interesantes, de poca accion y vehemencia; pero de muchas bellezas poéticas, y grande propiedad y decoro.

La inglesa es el combate de las pasiones fuertes en toda su violencia, conducida á vezes con irregularidad y mucha accion, que llena de dolor á los espectadores.

La española está todavia en su infancia: y seria de desear, que los talentos que van despuntando en este género, y los que les sucedan, procuren reunir el calor, el fuego, y la accion de los ingleses, con la correccion y el decoro de los franceses. Pues ademas de ser necesario esto para la perfeccion de la tragedia, lo exige el caracter nacional, mas propenso á ver en el teatro mucha accion y bien enredada, que á oir conversaciones por bien versificadas y dialogadas que estuvieren

Las tragedias antiguas eran mas naturales y sencillas: las modernas son generalmente mas artificiosas y complejas. *Véase lo dicho al fin de la Leccion anteriormente citada.*

CAPITULO XXXIV.

Comedia.

La comedia se distingue suficientemente de la tragedia por su espíritu y tono general: pues se propone por obgeto, no las grandes pasiones, ni los crímenes horrendos de los hombres, sino sus locuras y vicios mas ligeros, las prendas que los exponen á la censura y risa de otros. Nada hay en la naturaleza de esta composicion, que pueda justamente tacharse: pues pulir las maneras de los hombres, llamar la atencion á lo que pide el decoro de la conducta social, y sobre todo hazer ridículo el vicio, es hazer un servicio verdadero al mundo. Es cierto, que las armas del ridículo manejadas por manos inhábiles ó malintencionadas, pueden hazer mas daño que provecho: pero esto no se ha de achacar á la naturaleza de la comedia, sino al ingenio ó modo de pensar del que la escribe.

Las reglas relativas á la accion dramática, que dí en los capítulos 24, y 25, pertenecen igualmente á la comedia: con lo que se abrevian mucho las indagaciones acerca de esta.

El poeta cómico, cuyo fin es corregir á

C. XXXIV. los hombres de sus impropiedades y extravagancias, debiera "representar las maneras reynantes, segun van prevaleciendo." Su asunto no es divertirnos con un cuento del siglo pasado, ó con un enredo ingles ó frances: sino darnos pinturas tomadas de nosotros mismos; satirizar los vicios presentes y dominantes; y mostrar á su siglo una copia fiel de sí mismo, con sus caprichos, locuras y extravagancias. Es verdad, que Plauto y Terencio no siguieron esta regla. Pero la comedia en su tiempo era un divertimiento nuevo en Roma: y estos autores se contentaron con imitar, y á vezes con solo traducir á Menandro y otros autores griegos.

La comedia se puede dividir en dos especies: comedia de caracter, y comedia de enredo. En esta el obgeto principal es la trama ó accion: y en aquella se aspira principalmente á desenvolver algun caracter peculiar. Los españoles no dejamos de gustar de comedias de caracter; tales como el Castigo de la Miseria, de la Hoz; El Desden con el Desden; El lindo D. Diego, y De fuera vendrá quien de casa nos echará, de Moreto: y aun nos divertimos con una especie subalterna de esta, llamada de figuron; como el *Hechizado por fuerza*, de Zamora, y el *Domine Lucas*, de Cañizares. Pero, como los ingleses, gustamos mas de co-

medias de enredo; como la *Confusion de un jardin*, de Moreto, *Los empeños de un acaso*, *La escondida y la tapada* y otras de Calderon. Para llevar la comedia á su perfeccion se deben mezclar con oportunidad las dos especies: pues sin historia interesante, y bien manejada, el diálogo y la conversacion se hazen insípidos: y es preciso ademas, que el enredo sea suficiente á hazernos desear y temer alguna cosa. Pero como lo que lleva la atencion en la comedia, es lo que los hombres dicen y su modo de portarse, mas bien que lo que hazen ó padecen; es una falta grandísima hazer muy complicado el enredo. C. XXXIV.

En el manejo de los caracteres una de las faltas mas comunes en los escritores cómicos es la exageracion: por que dejan ya de ser naturales. Ciertamente es en extremo dificil atinar con el punto preciso; en que acaba el verdadero gracejo, y comienza la chocarreria. Cuando el Miserable, por ejemplo en Plauto, registrando al que sospechaba que le ha robado su gaveta, despues de mirarle primero la mano derecha, y luego la izquierda, grita; *ostende etiam tertiam*; no hay uno, que no conozca la extravagancia: porque nadie, por mas embargado que esté de sus sospechas, puede concebir en su sano juicio que otro tiene mas de dos manos.

C. XXXIV. Los caracteres en la Comedia deben distinguirse claramente unos de otros. Pero es ya afectacion conocida contrastarlos artificiosamente, é introducirlos siempre apareados y en contraposicion: pues esto es igual al empleo de la antítesis en el discurso; la cual en ocasiones le da mucha brillantez, pero es un artificio muy descubiertamente retórico: y en toda composicion la perfeccion del arte está en ocultarlo.

El estilo debe ser puro, elegante y animado; sin levantarse apenas del tono ordinario de una conversacion entre personas atentas, y sin descender jamas á expresiones vulgares, bajas ó groseras. Es una traba violenta la rima, que los franceses han conservado en muchas de sus comedias; y que los españoles no han abandonado sino á medias, adoptando últimamente el verso octosílabo asonantado; sin haber escrito en prosa mas que *El delincuente honrado*, y *La Comedia nueva*, ó el Café.

Entre las comedias españolas las que se distinguen por la naturalidad del diálogo son, El desden con el desden, y el Lindo Don Diego de Moreto, y aun mas las de Don Leandro Fernandez de Moratin. Las quintillas, décimas, sonetos, hipérboles extravagantes, metáforas conceptuosas, é imágenes exquisitas de Rojas y otros autores

antiguos, son un borron de su estilo, de su versificacion y de su diálogo. *Véase la Leccion* XLV. C. XXXV.

CAPITULO XXXV.

Comedia griega.

Generalmente se supone, que la tragedia fué mas antigua entre los griegos, que la comedia: y que tomó por casualidad su orígen de las diversiones peculiares á la fiesta de Baco, y de Tespis y su carro; hasta que poco á poco vino á parar en un divertimiento de naturaleza del todo diferente de la tragedia.

Los críticos distinguen tres grados en la comedia griega; la antigua, la media y la nueva. La antigua era una sátira directa y declarada contra personas conocidas; que los autores sacaban al teatro con sus mismos nombres. De esta clase son las once, que aun se conservan de Aristófanes; en que ridiculizó á los mas ilustres personages de Atenas. La viveza, la sátira y las bufonadas son los caracteres de estas comedias; que el autor parece haber compuesto para el populacho. Poco despues de la muerte de Aristófanes se prohibió el insultar á las personas en el teatro con sus mismos nombres, por sus peligrosas consecuencias para la tran-

c. xxxv. quilidad pública: y se desterró el coro del teatro cómico, por haberse hecho instrumento de las mayores licencias y abusos. Entonces tuvo nacimiento la comedia llamada media, en que se valieron de nombres fingidos; pero siguieron satirizando á personas vivas, sobradamente conocidas por la manera en que las describian. De esta clase no ha llegado á nuestros dias ninguna comedia. A esta sucedió la nueva; que, como aora, es una pintura de las maneras y los caracteres, y no de personas particulares. Menandro fué el autor, que se distinguió mas en esta última; el que reformó muchísimo el gusto del público; y dió el modelo de una comedia correcta, elegante, y moral. Todas las de él se han perdido. *Véase la Leccion dicha.*

CAPITULO XXXVI.

Comedia romana.

Los únicos restos, que tenemos de la comedia nueva entre los antiguos, son los dramas de Plauto y de Terencio; que se formaron por los escritores griegos. Plauto se distingue por su lenguage expresivo, y por una gran dosis de fuerza cómica. Sus comedias llevan varias señales de la rudeza, en

que la dramática estaba en su tiempo entre los romanos. Comienzan con prólogos, que previenen algunas vezes del asunto: confunden en ocasiones la representacion y la accion, despojándose el actor de su caracter para hablar al auditorio: tienen demasiado ingenio y truhaneria, demasiada agudeza de conceptos, y mucho juego de palabras: pero tambien reunen mas variedad y fuerza, y caracteres mas denotados que los de Terencio. C. XXXVI.

No hay cosa mas delicada, pulcra y elegante, que los dramas de este. Su estilo es un modelo de la mas pura y graciosa latinidad. Su diálogo es siempre decente y correcto: su narracion se distingue por aquella sencillez pintoresca, que jamas deja de agradar. Las situaciones que introduce son á vezes tiernas é interesantes. Si decae en alguna cosa, es en viveza y fuerza, y en la falta de variedad en los caracteres y enredos. Copió á Menandro: y se dice que no le igualó. Júlio Cesar en la vida de Terencio, atribuida á Suetonio, dice:

Tu quoque, tu in summis, ò dimidiate Menander,
Poneris, et merito, puri sermonis amator.
Levibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis
Comica; ut æquato virtus polleres honore
Cum græcis; neque in hac despectus parte jaceres.
Unum hoc maceror, et doleo tibi deesse, Terenti.
Véase la Leccion antes dicha.

C. XXXVII. CAPITULO XXXVII.

Comedia española.

Al entrar en el examen de la comedia moderna, lo primero que se presenta es el teatro español. En efecto, ni en los siglos XV, y XVI, tenian unas farsas como las de Lope de Rueda, y de Naharro el de Toledo, las naciones que despues han descollado tanto en la dramática; ni en el XVII, tuvieron un ingenio tan fecundo como el de Lope de Vega. Los extrangeros han tomado muchos y muy útiles materiales de la rica invencion de Lope; el que sino fué el creador de la buena comedia, la hizo nacer á lo menos echando el germen en sus composiciones. Tambien tomaron no poco de los sucesores de Lope: y habiéndolo confesado ellos mismos, poco importa que lo desconozcan hoy algunos de sus compatriotas.

Sobre la historia de la comedia española me refiero al Arte poética de Luzan lib. III. cap. 1.°: pues desde los tiempos de este ilustrado y juicioso autor, hay poco que añadir á la historia de nuestro teatro. En él al capítulo 17 del mismo libro se pueden tambien ver los defectos mas comunes de nuestras comedias; y en la Leccion XLV. de Blair se hallan mis observa-

ciones para hazer excusables dichos defectos en el estilo, en el plan, y en las costumbres. Ciertamente que visto el origen de estos defectos puede aventurarse, que no se habrian eximido de ellos, en iguales circustancias, los que en mejores tiempos han dado lustre á la dramática. Pasemos á caracterizar los autores, que mas han sobresalido en la comedia española. C. XXXVII.

Lope de Vega sino escribió 1800 comedias, como dijo Montalvan, compuso á lo menos 700. Siendo tantas no podian menos de resentirse de la precipitacion en la eleccion del asunto, y en la disposicion y conducta. Solo pensó en satisfacer á un vulgo, que no conocia el decoro teatral: y que era mas amigo de la novedad, de lo maravilloso, y del encanto de la versificacion, que de la buena conducta ó de la trama. Aun por esto es de extrañar, que en medio de tan reprensible abandono, y en fuerza solo de su imaginacion, atinase con muchos caracteres bien dibujados, situaciones felices, y golpes de sorpresa y grande interés.

Calderon es, quien dió otro ser á la escena: y conserva aun en ella la primacia. Fué hombre instruido: pero no podia contener la travesura de su ingenio. Así desatendia la historia, y las reglas mas obvias del arte, por enma-

C. XXXVII. rañar bien un asunto. Este era su fuerte: y le atraia la admiracion y el embeleso de los espectadores. Fué menos arreglado en las comedias históricas, que en las de asuntos fingidos, y de capa y espada; las que abandonadas á su mérito intrínseco necesitaban sobresalir mas en la fuerza cómica. Casi todas las buenas comedias de Calderon son notables por el enredo: y como la solucion no es menos feliz, pertenecen propiamente á esta clase.

En las comedias de caracter fué bastante feliz Moreto; debiéndolo acaso al estudio de las farsas antiguas; en las que pudo aprender á dibujar con fuerza y con gracia. En la de *el Lindo Don Diego* hizo ver, que sabia urdir una trama con la mayor regularidad é interés; y que pintaba con las palabras con tanta energia y correccion como otros con las acciones. Son admirables algunos trozos de *La Tia* y *la Sobrina.* En *El desden con el desden* hay no pocos singulares por su naturalidad, rapidez, y finura. Pero en El lindo Don Diego apenas veo un pensamiento, ni un verso; que no sea natural, festivo y feliz. En esta, y en *El parecido en la Corte*, fué donde llevó el enredo, y la solucion á su mayor punto. Pero en todas, y aun en las desarregladas, sobresalió en la parte del diálogo, y en la sal y fuerza co-

mica. Puede y debe tachársele de inmoral c. XXXVII. en ocasiones. Pero esto es bastante general en nuestro teatro, en el inglés; y, estoy por dicir, que en todos: y no fué particular en Moreto.

Rojas estudió no poco á Calderon: y se dejó llevar de la ligereza, con que este se empeñaba á vezes en lances inverosímiles. Tenia sin duda gracia: y sabia arreglar un drama: como lo hizo en *El amo criado.* Tambien comprobó su destreza en la pintura de caracteres en *Don Lucas del Cigarral*, manifestando al mismo tiempo que sabia ser sencillo. Cuando deliraba, por ser sublime, con la galanura de estilo, argumentos conceptuosos, discursos prolijos, y metáforas ó trilladas ó sutiles; lo hazia sin desconocer, que era un delirio. En esta última comedia, y en la de *Casarse por vengarse*, hizo ver, que se paraba poco en las reglas: pues en aquella la escena es ambulante: y en esta la accion acaba con la primera jornada; siendo la segunda y la tercera una nueva accion, verdaderamente trágica, que demuestra los efectos de un casamiento por venganza.

Moreto y Rojas crearon un nuevo género de comedia, llamada de figuron, mas entretenida y chistosa, y dirigida á pintar y ridiculizar la sandez y extravagancia de

c. xxxvii. algunas personas, que no son raras en la sociedad; siendo por lo mismo muy útil la moral, que resulta de hazerlas ridículas.

A ejemplo de estos compuso Don Juan de la Hoz *El castigo de la miseria*; en que pinta al avaro Don Marcos con una gracia original, que en nada se queda atras á la que reyna en la *Aulularia* de Plauto, y *El avaro* de Moliere.

Don José Cañizares cultivó tambien este género en *El Domine Lucas*: y en esta, en la de *El montañés en la corte, y el Picarillo en España*, descubrió con fuerza su talento de caracterizar; aunque dejándose llevar á vezes del empeño de exagerar una extravagancia.

No menor acierto y sal tuvo Don Antonio Zamora en *El hechizado por fuerza*; que es por otra parte bastante regular en su plan.

El aliñado y culto Don Antonio Solís escribió la comedia de *Un bobo haze ciento*; en la que Don Cosme obra y habla siempre segun su caracter, y con sencillez. No tienen esta última prenda los razonamientos de Don Luis, y de Doña Ana. El desenlace es feliz: pero las costumbres son como todas las del teatro de aquel tiempo, con poca delicadeza en el caracter de las mugeres. Mayor aplauso grangeó á este autor

El amor al uso, por el arreglo de las unidades, seguimiento de la trama, pintura graciosa y urbana de las costumbres y los caracteres, y solucion facil: pero es fria por no tener la bastante fuerza cómica. En la comedia de *Amparar al enemigo* se advierte una trama regular, pero comun: y el tiempo y el lugar estan algo quebrantados. En la de *El alcazar del secreto* son demasiado uniformes los caracteres: y en fin en todas las comedias de Solís se nota esta misma uniformidad; como tambien la de los lances, y aun ideas. C. XXXVII.

Don Fernando de Zárate escribió *La presumida y la hermosa*, que con una duracion de tiempo excesiva, y no necesaria, tiene situaciones cómicas, estilo propio, y buena expresion de caracteres. Fué feliz en la eleccion del asunto: y si los demas hubiesen tenido igual tino en esta parte, y el mismo acierto en el desempeño; nuestro teatro seria el mas moral y perfecto de todos los modernos.

Esto intentó Don Nicolas Fernandez de Moratin en *La petimetra*; comedia arregladisima en accion, lugar, y tiempo, y con todas las prendas que da el arte; pero sin la fuerza cómica que sazona esta representacion, ni lance que suspenda, y haga ingenioso y apreciable el desenredo.

C. XXXVII. Igual acierto en la eleccion tuvo Trigueros en *Los Menestrales* : pero no está bien sostenido el caracter de Cortines: ni conspiran á un fin las resultas de los designios diversos de los personages.

El *viejo y la niña*, *La Comedia nueva*, El *baron*, *y La mogigata* de Don Leandro Fernandez de Moratin, reunen prendas sobresalientes en su género, y algunos defectos. *El viejo y la niña* no tiene el plan, que pedia el designio del autor de manifestar la incongruencia de estas edades para unirse en matrimonio: pues supuesta la pasion de Isabel á Don Juan, y supuesto el engaño con que la han hecho casar con Don Roque, aunque este no fuera viejo, habria sucedido lo mismo con corta diferencia. Hay falta de gradacion en el enredo: porque desde el principio al fin dicen y hazen casi una misma cosa los dos viejos: y los dos jóvenes proceden tambien con igual ó semejante uniformidad. Pero esta falta se encubre en parte con la buena versificacion, la rapidez del diálogo, la verdad y frescura del colorido, y feliz expresion de los caracteres de Muñoz y Don Roque, siempre divertidos, siempre cómicos. *La Comedia nueva* tiene un cuadro reducido, pero acabado. La prosa es bellisima, con el mismo frescor de colorido que *El viejo y la niña*; ver-

dad en el diálogo, expresion de caracteres, c. XXXVII.
y lenguage cómico. Pero el ridículo, que arroja esta comedia, no es acaso muy moral: pues recae en gran parte sobre un hombre honrado, que llevado de la necesidad, é inducido de un pedante, se arroja á escribir una comedia para socorro de su familia. El ridículo de *El Baron* es muy puro, muy moral, muy útil. El caracter de este no es tan feliz, como el de la tia Mónica, y el de D. Pedro: pues no tiene en sí bastantes recursos para deslumbrar; y así no deslumbra sino á la tia Mónica: y conocidas desde el principio las calidades y las mañas del Baron, no hay verdaderamente enredo; porque no hay suspension; no hay dudas en los personages. El autor habria acertado en poner mas vezes en contraste el caracter de este con el de Don Pedro; el único, ó el mas á propósito para ponerlo en conflicto. Abunda la comedia de excelentes máximas: tiene modismos muy felices, un verso siempre fluido, y mucha sal cómica; aunque es á vezes excesivo el gracejo. Los caracteres de Don Luis y de Don Martin en la *Mogigata* están bien delineados. Pero Doña Clara no es siempre tan astuta y sagaz como debiera serlo una mogigata: pues tiene golpes de tonta. Las máximas indican un gran conocimiento del corazon del hombre

C. XXXVII. y de los vicios de la sociedad: estan dichas á tiempo: hazen excelente efecto: y se hallan vertidas con economia. El lenguage sencillo y propio, y la facilidad del verso, hazen sumamente natural el diálogo; que tiene mucho y puro gracejo, animado del gesto.

ADICION. Escrito é impreso esto en las Lecciones publicó posteriormente este distinguido autor la Comedia, *El sí de las Niñas*; de la cual me astengo de hablar, por no dar mas pábulo al encono, con que sus admiradores recibieron mi crítica franca é ingenua de las anteriores.

Para la perfeccion de la comedia española, convendria reunir la invencion y trama de Calderon, y el diálogo y fuerza cómica de Moreto, con la expresion de caracteres, la regularidad del plan, y el decoro y buen gusto que generalmente reynan en las de Moratin, y algun otro moderno. *Véase la Leccion XLV.*

CAPITULO XXXVIII.

Comedia francesa.

Los caracteres generales del teatro cómico francés son ser correcto, casto y decente.

Ha dado varios escritores de distincion; como Regnard, Dufresny, Dancourt y Marivaux. Pero el que justamente está al frente de todos sus cómicos, es Moliere. C. XXXVIII.

Hay quien dice, que este es el poeta cómico mas sobresaliente de todos los tiempos, y paises; y que no se encuentra uno, que merezca serle preferido. Moliere satirizó siempre, y solamente, el vicio y las extravagancias. A este fin escogió una gran porcion de caracteres ridículos, peculiares del tiempo en que vivia: y generalmente los ridiculizó con acierto. Poseia en sumo grado el talento cómico, y aquel chiste necesario para hazer reir inocentemente. Sus comedias en verso, tales como el Misantropo, y el *Tartuffe*, ó el Hipócrica, son una especie de comedia noble, en que expone el vicio con una sátira elegante y urbana. En las que escribió en prosa, aunque ridiculizó mucho, no dijo cosa que ofenda á un oido modesto; ó que haga despreciable la virtud. Pero Moliere tuvo tambien algunos defectos. Atendiendo mas á manifestar los caracteres con fuerza, que á conducir bien la trama, y no preparando bien el desenredo, lo hizo á vezes de una manera inverosimil. Las comedias en prosa están llenas de discursos largos, que disminuyen el interés: y en algunas de las mas chisto-

C. XXXVIII. sas es demasiado bufon. Sus principales comedias son *El Tartuffe* en el estilo de la comedia grave, y *El avaro* en el de la alegre. *Véase la misma Leccion.*

CAPITULO XXXIX.

Comedia inglesa.

Del teatro inglés debiéramos prometernos mayor número de caracteres originales en la comedia, y golpes mas felices de genio y humor, que los que pueden encontrarse en los demas teatros modernos. La comedia ciertamente tiene mas campo: y pudiera escribirse con mas libertad en Inglaterra, que en otras partes. Pero por desgracia con esta libertad y franqueza de espíritu cómico se ha juntado tal espíritu de licenciosa indecencia, que deshonra á la comedia inglesa; haciéndola inferior á la de todos los paises desde los dias de Aristófanes.

Sin embargo, la primera edad de ella no estuvo inficionada de este espíritu de licencia: pues no se pueden acusar de inmorales los dramas de Shakespeare, ni los de Ben-Johnson. El caracter general de las de Shakespeare es igual al de sus tragedias ya explicado. Johnson es mas regular en la conducta del drama; pero duro y pedantesco,

aunque no destituido de ingenio dramático. C. XXXIX.
En las de Beaumont y Fletcher se descubre mucha imaginacion é invención: y se encuentran pasages hermosísimos. Pero en general abundan las de uno y otro de incidentes romancescos é inverosímiles, caracteres exagerados y violentos, y alusiones bajas y groseras. Tambien es preciso observar; que dependiendo en gran parte la comedia de la moda dominante, envejeze mas pronto que cualquier otro escrito: y en mudándose las costumbres públicas, y el tono de la conversacion, la comedia pierde la gracia de agradarnos; y aun llega á sernos molesta. Aun por esto, Plauto parecia mas anticuado á los romanos en tiempo de Augusto; que nos parece ahora á nosotros.

Hasta la restauracion del rey Carlos II no llegó á apoderarse de la comedia inglesa la licencia, que entonces inficionó á la Corte y á la nacion entera: y despues de dicha restauracion, el primer dramático de nota fué Dryden. En las comedias de este, como en todas sus obras, se encuentran muchos golpes de ingenio, junto con grandes descuidos, y señales visibles de la precipitacion con que escribia. Como solo trataba de agradar, adoptó las maneras disolutas de su tiempo: y llegó á tanto la indecencia de algunas de sus comedias, que aun en aque-

c. XXXIX. lla edad fué preciso prohibir su representacion.

Despues de Dryden los cómicos de mayor nota han sido Cibber, Vanburgh, Farquhar y Congreve. Cibber en algunas de sus comedias se distingue por el alma y vivacidad: pero los incidentes son tan violentos, que todas han caido en el olvido; á excepcion de *El marido descuidado*, y *El marido provocado*. La 1ª se distingue por la urbanidad y soltura del diálogo, y por una moral tolerable en las mas de las escenas. La 2ª, obra de Vanburgh y de Cibber, es acaso en el todo la mejor comedia inglesa. Tiene dos tramas: pero esta irregularidad, ó este defecto se compensa con la naturalidad de los caracteres, las pinturas delicadas, y los golpes felices y frecuentes de gracejo. Vanburgh tiene espíritu, ingenio, y soltura: pero es sumamente grosero é indecente, y uno de los autores cómicos ingleses de mas mala moral. Congreve es sin disputa un escritor vivo, ingenioso, y brillante. En sus comedias hay caracteres bien pintados, y mucha accion. Su principal defecto en calidad de cómico es el excesivo ingenio, que manifiesta inoportunamente, y donde debia valerse de una conversacion natural y fina. Farquhar es ligero y festivo, menos correcto y brillante que Congreve, pero mas suel-

to, y acaso de tanta fuerza cómica. Sus dos mejores comedias son *El oficial de bandera*, y *El bello estratagema*. Pero en general las comedias de Farquhar y de Congreve tienen una tendencia inmoral. C. XXXIX.

Por fortuna, de algunos años á esta parte hay una reforma conocida en la comedia inglesa. Las últimas de alguna consideracion estan ya limpias de las oscenidades de los antiguos: y sino tienen la soltura, el espíritu, y la sal de las de Congreve; tienen á lo menos una moral inocente. *Véase la Leccion XLV.*

CAPITULO XL.

Comedia sentimental.

De la reforma referida arriba son verdaderamente deudores los ingleses al teatro francés, el cual de algunos años á esta parte ha dado una especie de comedia, de un tono mas grave que los mencionados. Esta comedia, llamada séria, tierna ó sentimental, y por sus antagonistas *llorona*, no es invencion del todo moderna. *La Andria*, de Terencio, participa de este caracter: y como Terencio copió á Menandro, podemos creer, que este las hizo tambien de la misma clase. La naturaleza de esta composicion no excluye

CAP. XL. enteramente la jovialidad y el ridículo. Pero pone su principal conato en las situaciones tiernas é interesantes: aspira á ser sentimental: y tocando el corazon por medio de incidentes graves nos causa placer; no tanto con la risa, como con las lágrimas que nos haze derramar.

Los amantes sabedores de su amor, del inglés Steele, es comedia que se acerca á las de esta especie; y que siempre ha sido bien recibida del público.

En francés hay varias de esta especie, de mucho mérito, y no menor reputacion. Tales son *Melánia*, y la *Preocupacion al uso*, de la Chaussé, *El padre de familias*, de Diderot; la *Cénia*, de madama Grafigny; y la *Nanina* y *El hijo pródigo*.

Por este género tenemos en castellano *El delincuente honrado*. El tiempo á mi parecer se precipita un poco en el acto IV. La unidad de lugar está observada con demasiada escrupulosidad: y el acto último es mas confuso y trágico, que tierno. El caracter de Don Simon es original: y está pintado con fuerza y gracejo: y este y el de Don Anselmo son los dos mas bien denotados. Los de Don Justo y Don Torcuato no tienen aquellos rasgos ó facciones, que debieran distinguirlos: y ambos manifiestan las mismas ideas, la misma sensatez, la misma pro-

bidad é integridad. El caracter de Laura tiene mas impetuosidad, que ternura. La prosa es poética, enérgica y expresiva: y si se le puede objetar algo, es ser en ocasiones demasiado periódica. CAP. XL.

Sobre las disputas que hubo en Francia, cuando apareció esta Comedia, *véase lo dicho en la Leccion XLV.* Lo cierto es, que como dice un gran crítico; "hay muchas comedias muy buenas, donde solo reyna la alegria; otras enteramente sérias; otras mixtas; y otras donde es tanta la ternura, que nos hazen derramar lágrimas. No se debe excluir ninguno de estos géneros; y si se me preguntara, cual es el mejor; diria, que el que esté mas bien desempeñado."

En general, cualquiera que sea la forma de las comedias, puede estimarse siempre por una señal de los progresos en la civilizacion; y se puede decir, que entre nosotros va haziendo el gusto los mismos progresos que entre los griegos, al ver que el público recibe favorablemente composiciones del mismo tono y espíritu, que las que divertian á los griegos y romanos en tiempos de Menandro y de Terencio.

FIN.

[illegible], [illegible], [illegible]

di [illegible]

[illegible], [illegible], [illegible]




UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Biblioteca
UNIVERSIDAD D SEVILLA
601046502


221
BLAIR
COMPENDIO
170


colorchecker CLASSIC
calibrite
mm